

Hellenistische und koptische kunst in Alexandria

Hellenistische und koptische Kunst

in Alexandria.

Nach Funden aus Aegypten

und

den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt

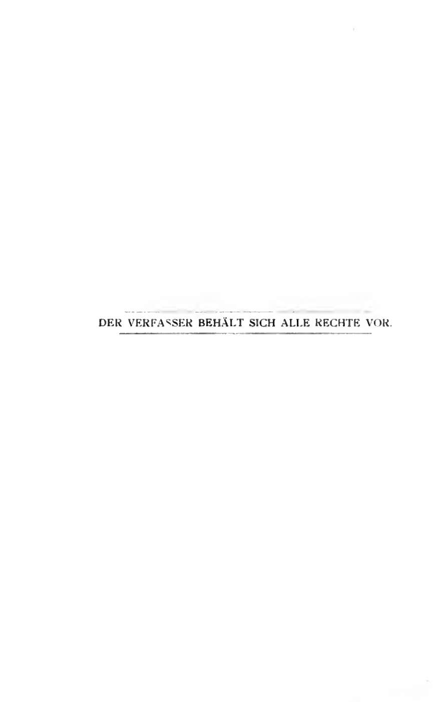
von

Josef Strzygowski.

Mit 3 Tafeln und 69 Abbildungen im Texte.

Wien, 1902.

Mechitharisten-Buchdruckerei, Wien VII. — Tafeln und Clichés von Max Jaffé.



HEINRICH BINDERNAGEL

dem warmen Förderer aller auf das alte Alexandria bezüglichen Studien

zugeeignet.

VORWORT.

Ein Rundgang bei den Antiquaren von Alexandria belehrt darüber, dass eine der Spezialitäten des Ortes Beinschnitzereien aller Art sind. Wie in Kairo Fayencescherben, so werden in den Alexandria umschliessenden Schutthügeln massenhaft Fragmente von geschnitzten Knochen gefunden, mit denen der Markt geradezu überschwemmt erscheint. Aller Welt bekannt ist eine andere alexandrinische Spezialität, die Menasfläschchen. Sie tritt an Masse wie an Formenreichtum und Wert vollständig zurück neben der genannten Gruppe. Und doch, jene Pilgerzeichen aus Ton sind in ganz Europa bekannt, während man die Beinschnitzereien bisher kaum beachtet hat. Sammler mögen sich die kleinen, appetitlichen Stücke bei grösseren Käufen gern haben daraufgeben lassen; die Wissenschaft ist jedenfalls an ihnen so gut wie vorübergegangen. Die im Lande Erbgesessenen, die Aegyptologen, beachteten sie überhaupt nicht und die jetzt auf ihren Spuren Nachfolgenden, die klassischen Archäologen, zucken mit Recht die Achseln: mit dem, worauf sie den Blick gerichtet halten, der hellenischen und der Blüte der hellenistischen Kunst, haben diese Sächelchen freilich nichts zu tun. Umsomehr gehen sie den Historiker der sogenannten römischen und der christlichen Kunst an, letzteren, obwohl man unter tausend Stücken kaum eines findet, das direct christlichen Inhaltes wäre. Es sind die bekanntesten und beliebtesten Motive der antiken Kunst, die sie festgehalten zeigen; möglich, dass die Schnitzereien deshalb von vielen für Fälschungen gehalten werden. Ich habe bei Bearbeitung der nicht unbedeutenden Sammlung des ägyptischen Museums in Kairo und durch Beobachtung des Marktes

gelegentlich der Erwerbung einer koptischen Sammlung für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (die ich nachfolgend stets K. F.-M. mit der Nummer meines Inventars citiere), die Ueberzeugung gewonnen, dass wir hier eine sehr wichtige Denkmälergruppe der Uebergangszeit von der antiken zur christlichen Welt vor uns haben, eine Gruppe, die umsomehr Beachtung verdient, als der Brennpunkt selbst, von dem sie eine der Ausstrahlungen bedeutet, das grosse, herrliche Alexandria, fast vollständig vom Erdboden verschwunden ist und trotz der Bemühungen vieler opferfreudiger Männer und der heimischen archäologischen Gesellschaft keine bedeutenderen Spuren ihrer griechischen Blütezeit zutage kommen. Wie das Kom es-Schugafa-Grab ein monumentaler Beleg der Fortdauer der Pharaonenkunst in römischer Zeit ist,[1] so liefern im Gegensatz dazu die Beinschnitzereien einen zwar kleinkünstlerischen, aber sehr entschiedenen Beweis hellenistischer Ueberlieferungen bis ins IV. und V. Jahrhundert. Das zu zeigen, wäre freilich eher Sache der klassischen Archäologen. Und diese werden sich der Dinge ja wohl auch bald annehmen. Ich, von meiner Seite kann, nach den Wurzeln der christlichen Kunst suchend, nicht länger warten und unmöglich an der Grenze meines Faches Halt machen. Nachdem ich wiederholt Vorstösse nach den mir im Grunde fernliegenden Gebieten des alten Orients und von Hellas und Rom machen musste, wage ich hier einen neuen, vielleicht den entschiedensten.

Dabei habe ich prinzipiell zweierlei im Auge: Ich will nach meinem Teil von Seiten der Forschung auf dem Gebiete der bildenden Kunst die eingewurzelte, falsche Lehrmeinung bekämpfen, als wenn Rom dem Christentum an antiken Elementen das gegeben hätte, was es in den ersten Jahrhunderten aus einer jüdischen Bewegung zu einer Weltströmung gemacht hat. Es war die hellenistische, nicht die römische Kultur, es war Alexandria und sein syrisches Wirkungsgebiet, nicht Rom, die dem Christentum seine dem Kulturkampf gewachsene Signatur gaben. In diesem Punkte, den ich spontan durch die Denkmäler der bildenden Kunst erschaut hatte,[2] finde ich mich

[1] Les Bas-reliefs de Kom el Chougafa herg. von der Société archéologique d'Alexandrie. Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst XIII (1902), S. 112 f.

[2] Vgl. mein Orient oder Rom, Leipzig 1901.

gefestigt durch Arbeiten von Männern, die, wie Adolf Harnack und Hermann Usener, unendlich viel tiefer blicken als ich. Ich empfehle den Kunsthistorikern Useners letzten, unter dem bescheidenen Titel „Milch und Honig“ erschienenen Aufsatz[1] und die Einleitung von Paul Wendland in seinem Vortrage über Christentum und Hellenismus in ihren literarischen Beziehungen[2].

Es bleibt zu wünschen, dass mir solche moralische Hilfe auch bei der zweiten auf Grund der Denkmäler der bildenden Kunst gewonnenen Einsicht zu Teil würde. Das Christentum, im II. Jahrhundert unter Anwendung hellenistischer Mittel zum festen Kanon gefügt, gerät, indem sich in Rom der imperialistische Gedanke und römische Verstandeszucht dazu gesellen, im Abendlande in ruhiges Fahrwasser. Im Osten dagegen werden allmählich die, Jahrhunderte lang von Hellas und Rom zurückgedrängten, aber latent vorhandenen Kräfte des alten, voralexandrinischen Orients wieder lebendig. Gerade das Christentum ist es, an dem sie einen Halt gewinnen und erstarken. Schon die Gnosis hatte die alten Religionen Aegyptens, Judäas, Syriens, Chaldäas und Persiens wieder zu Wort kommen lassen; seit dem IV. Jahrhundert aber steht der alte Orient erst recht in Flammen. Mag diesem Aufruhr der Elemente gegenüber Rom kirchlich, wenigstens dem äusseren Anscheine nach, die Oberhand behalten, auf dem Gebiete der bildenden Künste siegt der neuerwachende Orientalismus über Hellas und Rom.[3]

Wer nicht Systeme konstruiert, sondern sich seine Erkenntnis vorsichtig durch Einzeltatsachen aufzwingen lässt, der braucht Zeit. Ein Resultat meiner Arbeiten auf dem Wege zu einer

[1] Rheinisches Museum, Bd. 57 (1902), S. 177 f.

[2] Neue Jahrbücher für das class. Alterthum, V (1902), S 1 f.

[3] Vgl. meine Aufsätze „Hellas in des Orients Umarmung“, Beilage der „Münchner Allg. Zeitung“, Nr. 40/1 des laufenden Jahrganges 1902. Dazu auch meine Besprechung von Ch. Diehl „Justinien“ in der Hist. Vierteljahrschrift 1902, S 245 f. Erst nach Abschluss des Druckes kommt mir W. Vöge's Anzeige von Marignan, Un historien de l'art français, Louis Courajod I: Les temps francs (Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, 1902, S. 101) in die Hand. Was Courajod und Portheim vertreten, die Annahme eines über Ravenna vordringenden graeco-orientalischen Stiles, kann meiner Ueberzeugung Stütze sein; aber ich sehe die Entwicklung doch in sehr wesentlichen Dingen anders. Davon unten.

Gesamtdarstellung der Geschichte der christlichen Kunst im ersten Jahrtausend liegt hier vor. In dem Gegensatze der breiten Masse alexandrinischer Beinschnitzereien und des Kreises von ägyptischen Kunstwerken aus christlicher Zeit, die ich um die Reliefs der Aachener Domkanzel gruppieren kann, liegt ein wissenschaftliches Problem vor, dessen Ergründung, wenigstens für Aegypten, an die Wurzel der Gesamtentwicklung der Kulturverhältnisse vor der Mitte des ersten Jahrtausends führt.

Ich möchte nicht versäumen, auch an dieser Stelle allen jenen zu danken, die mich bei Beschaffung des Abbildungsmateriales freundlich unterstützt haben, so der Société archéologique d'Alexandrie, dem Service des antiquités de l'Égypte u. a., vor allem W. Bode, dessen zielbewusste Förderung meiner auf die Wiederentdeckung der christlichen Kunst Aegyptens gerichteten Bestrebungen mir auch diesmal wesentlich vorwärts geholfen hat[1]. Der Société archéologique d'Alexandrie biete ich diese Blätter mit dem Wunsche, dass ihre so nachahmenswerten, patriotischen Bestrebungen gerechte Anerkennung und allseitige Förderung finden mögen.

[1] Vgl. meinen Reisebericht, Byzantinische Zeitschrift XI (1902), S. 268 f.

Fasoltsberg, im September 1902.

JOSEF STRZYGOWSKI.

INHALTSVERZEICHNIS.

I.

ALEXANDRINISCHE BEINSCHNITZEREIEN.

1. Die Sammlung des griechisch-römischen Museums in Alexandria.

Der Präsident der archäologischen Gesellschaft in Alexandria, Amb. A. Ralli, hatte die Güte, mir auf meine durch Heinrich Bindernagel vorgebrachte Bitte hin, durch Herrn Sirmond-Bey eine Auswahl der interessantesten Beinschnitzereien des alexandrinischen Museums zusammenstellen und aufnehmen zu lassen. Sie ist auf Tafel I/II wiedergegeben. Der Katalog des Directors Dr. Botti vom Jahre 1893 spricht S. 29 von den Anfängen einer solchen Sammlung „provenant presque tous des cimitières d'Alexandrie". Er beschreibt im Besonderen eine Demeter von Eleusis und eine Tänzerin, wohl das heute 2008 bezeichnete Stück. Die Sammlung ist inzwischen stattlich gewachsen, im Kataloge von 1901 nimmt sie die Nummern 1969 bis 2086 ein, wozu noch in anderen Abteilungen untergebrachte Stücke kommen, so 1458—1517, 528 u. s. f. Director Botti sagt dazu S. 113: „Collection formée par moi-même, entre 1890 et 1895, des fragments qu'on trouve mêlés aux tessons, dans les collines de Rhacotis (Alexandrie)". Hoffentlich wird die Sammlung eifrig fortgesetzt. Sie gibt jetzt schon für einige Typenreihen vorzügliche Beispiele. Ich führe nachfolgend die nach meiner Erfahrung beliebtesten auf.

1. Ueberblickt man die Tafel, so zeigt sich, dass öfter eine nackt dastehende Frau wiederkehrt. Dreimal ist ihre Bewegung völlig gleich: Links gegen die Mitte 1993, darunter 1995 und rechts oben 2030. Sie ist mit rechtem Stand- und linkem Spielbein gegeben, hält die Rechte mit einem sie umwehenden Schleier erhoben, die Linke, zweimal mit einem Gewande, zur Scham gesenkt. Der Kopf ist nach rechtshin gewendet und leicht geneigt. Auf 1993 sieht man links neben ihr einen Delphin. Man könnte daraus auf Amphitrite oder eine Nereide schliessen; doch kommt das gleiche Attribut auch rechts bei 1994, einem prachtvollen Fragmente vor, das in der Bewegung der

Rechten nach der Brust zweifellos den Typus der Venus Medici zeigt. Ein Prachtstück scheint auch links 1996, eine breit zurückgelehnte Frau, deren Bewegung im Gegensinn gleich jener der drei zuerst Beschriebenen ist. Ueber ihr rechts in der Ecke ein Putto.[1] Diese Tafel leitet über auf den Typus der Gelagerten, von dem gleich die Rede sein wird. Die stehende nackte Frau ist mir noch in zwei Schnitzereien von gleichem Typus bekannt. Ein Stück im Kairiner Museum (Nr. 7096) und eines in der Sammlung Goleniščev in Petersburg zeigen beide die von Gewändern umwallte nackte Frau, die sich mit der Rechten an die linke Brust fasst und die linke Hand nach dem Haare zu erhebt. Auf dem Petersburger Stück rechts unten wieder der Delphin.

2. Links oben neben der Mittelachse gewahrt man 1999 und rechts in der Mitte selbst 1998, zwei Tafeln, worauf im Gegensinne je eine auf einem eigenartigen Sitze gelagerte, nackte Frau erscheint, die sich auf einen Arm stützt und über diesen hinweg nach der Seite blickt, während der andere Arm mit dem Schleier ausgestreckt ist. Es wird bemerkt werden, dass die beiden Stücke mehr geritzt als geschnitzt sind. Das ist nicht zufällig. Das Museum in Kairo besitzt eine ganze Folge dieses Typus (Nr. 7072 3, 7075/7), durchweg in fast reiner Ritztechnik. Diese Composition wird, scheint es, mit Vorliebe verwendet für Stücke, die sich dem Quadrat nähern. Zu 1999 ist links noch ein zweiter, jetzt verlorener Teil zu ergänzen; man kann in Kairo sehen, dass diese geritzten Täfelchen zumeist von Anfang an aus mehreren Stücken zusammengesetzt wurden. Es sind eben im Gegensatze zu den runden Knochen, auf denen wir die stehende Frau sahen, zumeist ebene Täfelchen, die nicht leicht in der erforderlichen Grösse zu beschaffen waren.

3. In der Mitte unserer Abbildung sieht man übereinander drei Täfelchen 2041, 2043 und 2038, die eine auf dem Boden gelagerte, nackte Frau in einer dem Typus 2 sehr verwandten Haltung zeigen. Es handelt sich stets um schmale Längsstücke in Tafel-, nicht in Knochenform. Die Frau stützt sich nach links-

---

[1] Aehnlich auf dem Aachener Relief des stehenden Kriegers. Vgl. unten S. 35 und 37.

hin auf den rechten Arm und blickt entweder (2038) wie bei Typus 2 über die Schulter oder nach rechts, wohin sie auch den linken Arm mit dem Schleier erhebt. So entsteht das später in der Umformung Michelangelo's auch in neuerer Zeit so beliebt gewordene Motiv. Es wird hier bereichert durch einen am rechten Ende erscheinenden Triton. Ein Prachtstück dieser Art im Museum zu Kairo (7108), zwei andere im K. F.-M. (414 und 415). Variationen dieses Nereidentypus sind häufig, so in unserer Abbildung die drei oben in einer Horizontalen stehenden Stücke 2039, 2040 und 2050 und links unten 2052, Kairo 7109—7111 und K. F.-M. 416/7.

4. Neben der Mittelachse oben rechts zeigt unsere Abbildung eine nackte Tänzerin 2002, und, im Gegensinn bewegt, in der Mitte unten zwei andere 2000, 2001. Sie bewegen sich in der Diagonale, werfen den Kopf zurück über die Schulter, die Arme mit einem Tambourin nach oben in die Ecke und sind umflutet von reich bewegten Schleiern. Für diesen Typus liegen drei Prachtstücke (Kairo 7100 - 7102) vor, die zusammen mit anderen Beinschnitzereien 1858 in einem Grabe in Sakkara gefunden wurden. Eine Variante sieht man auch in unserer Abbildung in der Mitte unten 2058, andere in Kairo 7029, 7103—7106 und K. F.-M. 409/10.

Was sonst an weiblichen Gestalten in unserer Tafel erscheint, hat keine öfter vorkommenden Parallelen, so 1975, links oben eine Amazone und andere Stücke, von denen noch unten zu reden sein wird.

5. Die männlichen Acte sind seltener als die weiblichen. Der ruhig stehende Mann kommt in verschiedener Art vor. In unserer Tafel zeigt ihn links oben 1978 mit phrygischer Mütze und einem Stab in der Rechten. Derselbe Typus auch K. F.-M. 403/4. Oder er ist mit gekreuzten Beinen gegeben, ebenfalls in Vorderansicht und auf einen Arm gestützt, so mit Füllhorn Kairo 7089, einer Tafel, die im Jahre 1875 in Sakkara gefunden ist, dann K. F.-M. 402, und einer Gruppe von Bakchosgestalten, von denen unten S. 55 f. gelegentlich der Aachener Domkanzel ausführlich zu reden sein wird.

6. Der schreitende oder tanzende Mann, wie ihn in unserer Tafel rechts 2057, 1997 und links 1979 und 2062 zeigen. Er kommt in der Kairiner Sammlung öfter vor (7091—7095), ebenso K. F.-M. 408 und trägt gewöhnlich einen Korb oder Stab.

Was sonst in unserer Tafel zu sehen ist, kann vorläufig als aussergewöhnlich gelten, so vor allem das Fragment rechts unten 2021 mit der bekannten Darstellung des von einem Satyr unterstützten Silen, der schöne Chlamysträger links unten 2012, das Paar 2027 links neben der Mitte und das Knochenfragment rechts oben 2018. Ein christliches Stück besitzt, scheint es, die alexandrinische Sammlung nicht. Von dem Typus, den das Ornamentstück links oben 2075 vertritt, und den der Katalog von 1901 mit 2074—2080 zusammen als Motifs de décoration ohne die Bemerkung ausseralexandrinischer Provenienz anführt, möchte ich in dem hier betrachteten Zusammenhange nicht reden. Es stammt wahrscheinlich gar nicht aus Alexandria. Jedenfalls wäre erwünscht, dass über das Vorkommen solcher Stücke genau Buch geführt würde.

Ueber die ursprüngliche Verwendung dieser Schnitzereien, kann, glaube ich, kein Zweifel sein. Obwohl die grosse Masse die Rundung des Röhrenknochens beibehalten zeigt, weisen doch die häufig zu beobachtenden Löcher, in denen bisweilen noch Holznägel stecken, darauf, dass sie als Belag auf Möbel, Kästchen u. dgl. befestigt wurden. Ein aus Aegypten stammendes mit solchen zum Teil recht unregelmässigen Röhrenknochen (Kairo 7069, 7099, 7124, K. F.-M. 449—492) belegtes Möbel scheint allerdings nicht erhalten. Doch verweise ich auf zwei in Preneste gefundene Fragmente eines Kästchens[1] oder die mittelalterlichen Schöpfungen aus der Werkstatt der Embriachi in Venedig.[2] Für die flach zugeschnittenen und so auf Möbel aufgelegten Beinplatten haben wir ja ein Prachtstück in dem Bischofsstuhl der Kathedrale von Ravenna erhalten.

---

2. Nike, ein Medaillon tragend.

Alexandria, Collection Constantin Sinadino. (Abb. 1.)

Ich danke Heinrich Bindernagel die Photographie einer Beinschnitzerei der Sammlung Sinadino in Alexandria, die Abb. 1 wiedergibt. Wir sehen ein 0·170 hohes und 0·040 breites

[1] Gazette archéologique VII (1881/2) pl. V u. VI.

[2] Jahrbuch der Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses XX (1899) S. 220 f.

Täfelchen, auf dem in Relief eine schöne, weibliche Figur erscheint. Sie steht in Vorderansicht auf einer mit gekreuzten Doppellinien aufgetheilten Kugel und hält mit beiden Händen einen Lorbeerkranz in die Höhe, der eine Büste umrahmt. Die volle, hohe Gestalt trägt einen doppelt gegürteten Chiton, der sie in reichen Falten umflattert und die Arme mit der rechten Brust, sowie das linke Bein nackt hervortreten lässt. Flügel dienen ihr als Folie. Der Kopf ist leicht nach links gewendet, das volle, gescheitelte und in Locken auf die Schultern herabfallende Haar wird durch eine Tänie und einen doppelten Haarknoten zusammengehalten. Die Büste darüber ist ebenfalls jugendlich. Ihr Haar, auf dem Scheitel schlicht zurückgestrichen, umrahmt das Gesicht in Locken, die sich bis über die Schultern herab breiten.

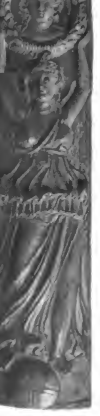


Abb. 1. Alexandria, Coll. C. Sinadino: Beinschnitzerei mit Nike.

Was wir hier vor uns sehen, ist ein in der Uebergangszeit von der Antike zum Christenthum sehr beliebter Dekorationstypus, der sowohl in der monumentalen wie in der Kleinkunst vielfach angewendet wurde. Ich habe die Belege dafür erst vor kurzem zusammengestellt[1], kann mich daher hier kurz fassen. In einer von Dr. Botti notierten Gruftanlage des Fort Saleh waren in dem Zimmer dem Eingang gegenüber durch vier ähnliche Figuren (quattre génies ailés) die Richtungen im Plafond angegeben[2]. Dieselben Gestalten, auf Kugeln stehend und Porträtmedaillons tragend, sieht man heute noch in einer um 259 n. Chr. entstandenen Katakombe in Palmyra. Der Typus ist dann auch in die byzantinische Kunst übergegangen, nur wird die Nike da züchtig in weisse Gewänder gehüllt und bekommt einen

[1] Orient oder Rom, S. 26 f.

[2] Soc. arch. d'Alexandrie, Bulletin II, p. 50.

Nimbus, d. h. sie wird zum Engel. Beispiele in der Sophienkirche in Konstantinopel, in Ravenna, Torcello und Rom[1].



Abb. 2. München, Staatsbibliothek: Detail von einer Elfenbein-Tafel.

Unsere Tafel hat ihre unmittelbare Parallele in einer Elfenbeinschnitzerei der k. Staatsbibliothek in München[2], wo man im Zweifel sein kann, ob noch eine Nike oder schon ein Engel dargestellt ist (Abb. 2). Zweifellos ist nur das eine: diese Münchner Tafel ist jünger als unsere alexandrinische. An dem Gegensatz beider lässt sich gut das Spätantike vom Orientalisch-Christlichen scheiden lernen. Die lebhafte, freie Bewegung macht einer amtlich steifen Function Platz, die runden, schönen Glieder, durch ein reich bewegtes Gewand gehoben, verschwinden unter Kitteln, die aufdringlich breit behandelt sind; das Gesicht, früher vornehm nach der Seite gewendet, starrt jetzt in devoter Spannung auf den Beschauer, das Haar, früher kühn gewellt, fällt jetzt schlicht in Strähnen herab. Die Bewegung der Arme ist plump mechanisch, es fehlt die innervirende, schöne Kraft. Das Alles ist nicht so sehr ein Nichtkönnen oder ein Wenigerkönnen, als ein anderer Geist, den man in verwandter Fassung schon in der Kunst der Pharaonen und den Denkmälern Assyriens finden kann, es ist der Geist des alten Orients, der die antike Form durchsetzt und aus individuell durchglühten Schöpfungen, deren Leben keine Tradition verwischen konnte, decorative Schemen macht. Der Gegensatz steckt am unmittelbarsten in

[1] Die Belege Orient oder Rom a. a. O.
[2] Ebenda S. 29.

den beiden Medaillonköpfen: in unserem, dem alexandrinischen Stück ein Idealkopf von schöner Jugendlichkeit, auf der Münchner Tafel der bärtige Orientale, wie sich ihn die Christen zum Ideal ihrer Heiligen erwählt hatten. Zu solchen vergleichenden Betrachtungen verwendet, wird das Stück der Sammlung Sinadino, obwohl es nur ein neues Beispiel für einen längst bekannten Typus ist, einen hohen Wert beanspruchen dürfen.

Ich möchte zum Schluss in weitergehender Absicht nicht versäumen, hier schon zu einem Vergleich unserer Nike mit jener anzuregen, die auf dem berühmten barberinischen Kaiserdiptychon im Louvre dem Reiter zuschwebt[1]. Da ich auch für diese Tafel nachweisen zu können glaube, dass sie in Alexandria entstanden oder von Alexandrinern gearbeitet ist, wird es nicht verwundern, beide Gestalten nahe verwandt zu finden. Auf der Kugel kehren dort auch die sich kreuzenden Doppellinien wieder[2].

3. Das Opfer Abrahams.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Abb. 3.)

Eine der angenehmsten Ueberraschungen für mich, als ich den Spuren der altchristlichen Kunst in Aegypten nachging, musste die Auffindung eines geschnitzten Knochens vom gewöhnlichen alexandrinischen Typus, aber mit einer christlichen Darstellung sein. Ich kaufte ihn mit anderen, aus den alexandrinischen Koms stammenden antiken Stücken zusammen bei einem Händler in Alexandria. Er ist bis jetzt das einzige Stück in seiner Art und befindet sich unter Nr. 426 im K. F.-M. (Abb. 3).

Auf der 0·155 *m* hohen, 0·045 *m* breiten Hälfte eines Röhrenknochens sieht man einen Mann in faltigen Gewändern dargestellt, der die linke Hand auf den Kopf eines nackten Knaben legt und den bärtigen Kopf zurück nach links über die Schulter wendet, wo von oben her eine Hand in die Darstellung hereinragt. Diese Züge genügen vollauf, um die Deutung auf das Opfer Abrahams zu sichern. Noch deutlicher macht den Vorgang die Bewegung der rechten Hand; sie ist mit

[1] Eine Abbildung davon unten S. 29.

[2] Dasselbe Motiv auch auf einem koptischen Engelrelief in Stein, Aegypt. Museum in Kairo 8760. Es wird später typisch.

nacktem Unterarm nach rechts hin erhoben und hielt wahrscheinlich das Messer.

Dieser Typus der Darstellung der Opferung des Isaak ist nicht neu. Es ist der gleiche, wie ich ihn vor nunmehr zehn Jahren bei Entdeckung des Etschmiadsin Evangeliars als syrisch feststellen konnte und wie er uns auf Elfenbeinschnitzereien, so an der berühmten Berliner Pyxis und einer zweiten Pyxis in Bologna begegnet. Ich bilde hier die Opferung von dem Berliner Prachtstück ab (Abb. 4). Man sieht, wie sehr verwandt die beiden, in Zukunft im gleichen Museum befindlichen Beinreliefs sind. Die Haltung Abrahams und der Ort, wo die Hand Gottes erscheint, sind genau die gleichen. Ausschlaggebend ist, dass Isaak in beiden Schnitzereien vollständig nackt gegeben ist. Das unterscheidet den Typus der drei syro-ägyptischen Beinschnitzereien von anderen, besonders den zahlreichen Darstellungen, die man in Rom, sowohl in den Malereien der Katakomben wie auf Sarkophagen findet. Isaak ist dort gewöhnlich mit der Exomis bekleidet. Als später auch im Orient die Bekleidung aufkam, ist es gewöhnlich ein langes Hemd, das ihm gegeben wird.[1] Isaak steht wie auf den Pyxiden aufrecht, die Arme sind ihm auf den Rücken gebunden.



Abb. 3.
Berlin, K. F.-M.: Beinschnitzerei mit Abrahams Opfer aus Alexandria.

Eigenartig ist an unserem Stück gegenüber jenen nur, dass die Beine nicht gekreuzt sind und der Stufenaufbau für den Altar fehlt. Letzteres Motiv könnte wegen des Raummangels weggefallen sein; denn der weggebrochene Rand über Isaak

[1] Im Etschmiadsin Evangeliar, Taf. IV, 2, und im Kosmas Indikopleustes Garr. 142, 3. — Vgl. dagegen die Pyxis von Nocera (Venturi, Storia I, 447).

war wohl vollständig durch die das Schwert haltende Hand ausgefüllt.[1]

Wie bei der Gegenüberstellung der Nike Sinadino und einer Münchner Tafel, so mag hier das Nebeneinander unserer Knochenschnitzerei mit der Berliner Pyxis zeigen, wie ver-



Abb. 4. Berlin, K. F.-M.: Elfenbeinpyxis, wohl aus Antiochia.

schieden zwei auf Syrien oder Aegypten zurückzuführende Bildwerke je nach Zeit und Ort ihrer Entstehung und ihrer Bestimmung sein können. Die Pyxis scheint ein Prachtstück antiochenischer Kunst des III. oder IV. Jahrhunderts; unsere Knochenschnitzerei ist wohl etwas jünger und eine alexandrinische

[1] Uebrigens zeigt auch eine zweite in Aegypten gefundene Darstellung des Opfers nicht den Stufenaltar: Kairo 8759. — Vgl. ferner die Kuppelgemälde von el-Bagaouât in der grossen Oase, abg. bei de Bock, Matériaux pl. XIII.

Dutzendarbeit: ein Möbelbelag in der Art der Schnitzereien des Maximiansthrones etwa, aber nicht in Tafelform aus Elfenbein geschnitten, sondern in billigem Material, wie die Hunderte von antiken Beispielen gearbeitet. Man vergleiche nun die beiden Köpfe des Abraham: das offene, männlich schöne Gesicht auf der Pyxis und die greisenhaft verschwommene Art auf dem Knochenstück; die freie, vornehme Bewegung auf der Pyxis und die eingelernte Wendung auf unserem Stück.[1] Man vergleiche weiter die Faltenbehandlung, die Bildung der Arme und Füsse, die Rundung des Körpers — und wird überall Anzeichen von Verflachung und schematischer Nachbildung eines überlieferten Typus in der alexandrinischen Schnitzerei und Nachklänge ideal kraftvoller Auffassung an der syrischen Pyxis finden.

Anhang: Farbige Beinritzungen.

Abb. 5 bis 12.

Unter den auf Tafel I abgebildeten Stücken des alexandrinischen Museums fehlt eine der dekorativ reizvollsten Gruppen, die der farbig ausgefüllten Beinritzungen.[2] Der dekorativen Wirkung nach stehen diese den plastisch herausgearbeiteten Schnitzereien nicht nach; ja sie verdienen doppelt Beachtung deshalb, weil schon die Technik ihnen ein Nachleben im christlichen Mittelalter sichert. Farbig in der Fläche ausgeführt, nähern sie sich der Malerei, deren Sieg über die in griechischer Zeit vorherrschende Plastik sich mit dem Vordringen des orientalischen Geschmackes vorbereitet.

Das Hauptstück dieser Gruppe besitzt das ägyptische Museum in Kairo, einen Brautkasten (7060—7064) von der Form des Silberschreines vom Esquilin im Britisch Museum.[3] Daran schliessen sich Täfelchen kleinerer Kästchen (Kairo 7065 bis 7069) mit wechselnden Motiven. Ich möchte eine Vorstellung der Typenreihe zu geben suchen an der Hand einer kleinen

---

[1] Der Blick richtet sich, dem Hinweis der Hand folgend, nach abwärts, wo der Widder zu erwarten ist.

[2] 2056 rechts unten in der Ecke vielleicht ausgenommen, das zwei einander zugewendete Sirenen in sehr roher Ausführung zeigt. Vgl. Botti, Cat. 1901 p. 119.

[3] Dalton, Catalogue Nr. 304.

Sammlung (Abb. 5—11), die ich für das K. F.-M. in Berlin gekauft habe und deren Hauptstücke aus Alexandria stammen. So gleich das beste Stück 5, ein Hermaphrodit,[1] der nackt, nach rechts zurückgelehnt dasteht und, indem er den Kopf über die Schulter dreht, den rechten Arm mit einem um das rechte Bein gelegten Schleier erhebt, genau so, wie man das öfter bei Nereidendarstellungen gegeben sieht. Möglich, dass in unserer, eine Auswahl des alexandrinischen Museums darstellenden Tafel I II unten links Nr. 2029 einen ähnlichen Hermaphroditentypus in plastischer Ausführung zeigt. Sonst ist die Gestalt unter den Beinschnitzereien nicht nachweisbar, wohl aber die Bildung von Gesicht und Haar auf dem Brautkasten in Kairo.

Abb. 11 (424). Abb. 9 (422). Abb. 8 (421).

Abb. 10 (423). Abb. 5 (418). Abb. 6 (419). Abb. 7 (420).

Abb. 5—11. Berlin, K. F.-M.: Beinritzungen aus Aegypten.

Geläufige Motive dieser geritzten Täfelchen sind dagegen die drei Fragmente 419—421, die man in unserer Abbildung rechts neben dem Hermaphroditen sieht. Der Flügelknabe 6 (419) mit der Mantelfolie, nach einer Seite ausschreitend, wiederholt sich dreimal in Kairo (7065—7067); er trägt dort eine Schüssel oder einen Korb. Ein sehr gutes Beispiel in der Sammlung Fejerwary zeigt ihn mit einem Hasen in den Händen unter einem Giebel.[2] Henzen dachte an ein Monatsbild.[3] Die zweite Gestalt 7 (420) in

[1] Nr. 418, 0·110 *m* hoch, 0·045 *m* breit.

[2] Monumenti inediti pubbl. dall' Inst. V. Tav. 21, 3.

[3] Annali dell' Inst. 1853, p. 120.

kurzem Rock und Schuhen, einen Krug nach rechtshin streckend, ist der Γεωργός, eine beliebte Figur im Kreise der Buchmalerei,[1] einmal auch wiedergegeben auf einem Täfelchen in Kairo (7068).[2] Stereotyp sind auch die Pflanzenformen, die man im Grunde dieser Figuren sieht. Es ist eine Art Sumpfpflanze mit lotosartiger Blüte, sehr erinnernd an altägyptische Friese, die durch Aneinanderreihung von Lotospflanzen geschaffen wurden.[3] In dem Motiv steckt ein unantiker, orientalischer Zug, der sich auch in einem weiteren Schmuckmotiv ankündigt, für das 8 (421) als typisches Beispiel dienen mag. Es sind Vögel, die



Abb. 12. Kairo, Kunsthandel: Skizze eines Beintäfelchens.

auf der Folie der beschriebenen Pflanzen erscheinen. Die Form wechselt: neben einer Art von Bachstelze, wie sie 8 (421) zeigt, findet sich die Gans und die Ente, also wie es scheint, immer Wasservögel.[4] Ein gutes Beispiel all der vorgeführten Typen zeigt die im Kairiner Kunsthandel befindliche Tafel, die obenstehende Abb. 12 vorführt. Wir haben den geflügelten Putto, die Wasserpflanze und alle drei Arten von Vögeln. Die Pflanze oben könnte die untere Knospe offen zeigen. Hauptbeispiel dieser Art Dekoration sind jetzt die Malereien von Kasr Amra in der Wüste östlich von Moab.[5]

[1] Vgl. den Pariser Nikander (Gaz. arch. 1875).

[2] Perrot et Chipiez, Histoire I p. 839.

[3] Vgl. Prisse d'Avennes, passim und Steindorff, Die Blütezeit des Pharaonenreiches S. 101.

[4] Vgl. auch Aegypt. Museum in Kairo 7065–67.

[5] Vgl. A. Musil, Kusejr Amra, Sitzungsberichte der Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Cl. CXLIV (1902), S. 39, Fig. 15 f.

Mehr als diese Gruppe, für die der Catalogue général des Museums in Kairo gute Belege in Abbildungen bringen wird, interessieren uns heute jene in Abbildung 5—11 übrigbleibenden drei Stücke, die man im christlichen Sinne deuten kann. Oben rechts 9 (422) stellt das Brustbild einer Flügelfigur dar, die in den erhobenen Händen — erhalten ist nur die Linke — eine Draperie hält. Der Typus ist in Aegypten weit verbreitet. Er kommt (ohne Flügel) in Stein vor K. F.-M. 800/1, dann in Bein K. F.-M. 437 und ist in Miniaturen auf Papyrus als Monatsbild verwendet.[1] Ihn hier als Engel zu deuten, ist möglich, aber nicht notwendig. Dagegen scheint das schöne Fragment 10 (423), aus Alexandria stammend, zweifellos einen christlichen Engel zu geben.

Er steht nach links hin ausschreitend und nach rechts zurückblickend da. Die rechte, unter dem Gewand erhobene Hand hält eine Kugel. Die Kreis-Punkte auf der Brust könnten einen Ringelpanzer bedeuten, doch belehrt ein vergleichender Blick auf 9 (422), dass es sich wohl lediglich um den in Aegypten seit uralter Zeit so beliebten, mittelst des Bohrers hergestellten Schmuck ohne besondere Nebenbedeutung handelt. Das Haar umzieht ein Blätterreif. Die grossen Flügel umschliessen den Kopf wie ein Nimbus. Ich glaube nicht, dass man in der Gestalt eine Nike von der Art der oben aus der Sammlung Sinadino veröffentlichten wird sehen können. Die Gewandung und das orientalische Motiv der mit bedeckten Händen erhobenen Kugel sind typische Züge der christlichen Umbildung.

Einer verhältnismässig späten Zeit, etwa dem VI. Jahrhundert, möchte ich das letzte Stück unserer Abbildung oben 11 (424) zuweisen. Der Kopf, ohne Rücksicht auf symmetrische Raumverteilung in eine Ecke skizzirt, nimmt sich aus wie ein Seitenstück zu der bekannten Lünette der Farnesina, in der Sebastiano del Piombo sich in ähnlicher Art verewigt hat. Die imposant repräsentirende Haltung, der fade, durch das gerade Oberaugenlid erzeugte Ausdruck, die Haartracht mit den flatternden Bändern (?), das volle Gesichtsoval — Alles erinnert an den Typus der Portraits des Kaisers Justinian, wie ich sie bei anderer Gelegenheit zusammengestellt habe.[2]

---

[1] Darüber demnächst in der Publikation einer alexandrinischen Chronik des V. Jahrhunderts.

[2] Der Silberschild von Kertsch. Materialien zur russ. Archäologie Nr. 8.

Ich habe diese ganze Gruppe hier angeschlossen, weil sie gut das Nebeneinander von Antikem und Christlichem beobachten lässt, das ich schon bei der Gegenüberstellung der Tafeln mit Nike und dem Engel, sowie wenigstens der Form nach auch bei den beiden Tafeln mit der Opferung Isaaks im Auge hatte. Die Beinritzungen zeigten neben hellenistischen Figurentypen altägyptische und syrische Züge in Pflanzen- und Tiermotiven. Ich gehe nun über auf jene schwierige Untersuchung, die uns die alexandrinische beziehungsweise ägyptische Kunst jenseits des Hellenismus in koptischen Bahnen zeigen wird, wo auch die figurale Darstellung, obwohl im Typus noch hellenistisch, in Auffassung und Form wieder in das Fahrwasser der Pharaonenkunst einlenkt[1].

[1] Nachtrag zu S. 3/4 Typus 1. Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien besitzt zwei Schnitzereien auf Röhrenkochen, deren Provenienz unbekannt ist, deren Typen aber durchaus die alexandrinischen sind (ebenso wie diejenigen einzelner Nadeln aus Bein, die daneben ausgestellt sind). Nr. 30, etwas modern aussehend, aber jedenfalls alt, zeigt den Typus der Venus Medici im Gegensinn (mit einem Ring um den Hals!), Nr. 31, eine nackte Frau mit Diadem, die sich mit der Linken, die einen Kranz (?) hält, auf ein Postament stützt und die Rechte erhebt. — Die Typengruppen werden sich leicht mit weiteren Belegen aus europäischen Museen füllen lassen; ich hatte vornehmlich die alexandrinische Sammlung im Auge.

II.

DIE ELFENBEINRELIEFS DER KANZEL DES DOMES ZU AACHEN UND IHR KREIS.

Ich habe kürzlich der vielumstrittenen Elfenbeintafel des Domes zu Trier einen festen Platz in der Kunstentwickelung anweisen können [1], und glaube das Gleiche heute für ein viel bedeutenderes und bisher noch weniger sicher untergebrachtes Denkmal tun zu können. Die sechs Elfenbeinreliefs, welche die seitlichen Viertelkreiswände der Kanzel des Domes zu Aachen (Taf. III) schmücken, sind ein beliebter Spielball nicht nur der freibeweglichen Phantasie dilettantischer Lokalpatrioten, auch Kunstgelehrte vom Fach haben darüber die widersprechendsten Meinungen geäussert. E. Förster sah sie 1855 für deutsch an, zurückgehend auf die Zeit der Gründung des Domes und Karl den Grossen selbst. [2] Garrucci ging 1856 solchen Bestimmungen vorsichtig aus dem Wege. [3] Aus'm Werth fand 1866 die inschriftliche Datirung der Kanzel in die Zeit Heinrichs II. (1002—1024) und wies auch die Elfenbeinreliefs dieser romanischen Zeit zu. [4] Ebenso 1883 C. Friedrich, der ihnen eine kleine Monographie widmete und darin den Gedanken vertrat, dass sie Nachahmungen der Antike seien, ein Relief im Besonderen eine Copie der Reiterstatue des Theodorich. [5] Dagegen trat 1885 E. Dobbert auf. Für ihn sind drei Reliefs spätrömisch-heidnisch, etwa aus dem Ende des IV. oder dem Anfange des V. Jahrhunderts; die drei anderen, etwas kleineren, seien in späterer Zeit diesseits der Alpen entstanden. [6] Lübke und Westwood hielten sie alle für antik-römisch, fanden aber damit wenig Glauben, Weingärtner nahm sie für italienische Arbeit aus karolingischer Zeit,

[1] Orient oder Rom S. 85 f.

[2] Denkmäler deutscher Baukunst I. Bildnerei.

[3] Bei Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie IV. P. 282 f.

[4] Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden I. Taf. XXXIII, 3—9, Text II, 83—89.

[5] Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen. S. 23 f.

[6] Repertorium für Kunstwissenschaft VIII. S. 183.

F. von Quast für ein byzantinisches Werk des XI. Jahrhunderts.[1] Portheim wies sie dem IX. Jahrhundert zu.[2] Zuletzt äusserte sich P. Clemen ähnlich Dobbert dahin, dass drei Reliefs gute spätrömische Schöpfungen, eines eine wenig spätere, stümperhafte und barbarische Arbeit und die beiden letzten Reliefs Werke des VII. und VIII. Jahrhunderts seien.[3] Dabei ist man, glaube ich, stehen geblieben; auch Venturi wiederholt 1901, drei Reliefs allein gehörten der römischen Decadenz an[4].

Aus dem Zusammenhange, in dem ich diese Reliefs hier bespreche, ergibt sich, dass ich sie in irgend eine engere Verbindung mit der späten Blüte der Plastik in Alexandria bringe. Aehnlich war es bei der Trierer Tafel. Doch besteht in den Beziehungen beider zu Alexandria ein grosser Unterschied: während die Trierer Tafel zwischen ägyptisch-christlicher und byzantinischer Kunst vermittelt, sind die Aachner Reliefs in ihrer Gesamtheit die bedeutendsten Vertreter der Blüte der spätägyptischen Plastik auf dem Gebiete der Beinschnitzerei.

Ich bin Max Schmid in Aachen zu Dank verpflichtet dafür, dass er mir auf meine Bitte um den Nachweis guter Nachbildungen der Elfenbeinreliefs, die Abgüsse des Architekten Max Fischer empfahl. Darnach sind, unter Anwendung verschiedener Hilfsmittel, die nachfolgend immer rechts stehenden Abbildungen so hergestellt, dass man auch die Seitenteile der gekrümmten Flächen sieht. Da der Versuch, wie ich selbst sehe, leider wenig gelungen ist, habe ich die Reliefs nochmals in Abbildungen nach Originalaufnahmen links danebengestellt. Dafür benützte ich die von Venturi für seine Universitäts-Vorlesungen hergestellten Lichtdruck-Tafeln. Es sind also nur unvollkommene Reproductionen, die ich bieten kann. Möchten die berufenen Kreise daraus die Notwendigkeit einer würdigen Publication dieser wertvollen Serie entnehmen.[5]

---

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei Friedrich a. a. O. S. 40 und in dem nachfolgend citirten Aufsatz.

[2] Ueber den decorativen Stil S. 32.

[3] Zeitschrift des Aachner Geschichtsvereines XI (1889), S. 250.

[4] Storia dell' arte italiana, I, p. 531.

[5] Im Augenblicke, wo die Clichés bereits fertig sind, erfahre ich, dass Abgüsse auch bei Wolfgarten, Modelleur in Aachen zu erhalten sind. Ich weiss nicht, ob sie für mich brauchbarer gewesen wären.





Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief eines Reiters.
Abb. 13. Nach einer Originalaufnahme. Abb. 14. Nach einem plan gemachten Gipsabguss.

1. Der Reiter.

(Abb. 13 und 14.)

In dem ersten Relief links oben auf der Kanzel sieht man einen bartlosen Mann in Schuppenpanzer und flatternder Chlamys, mit nackten Knieen und hohen Stiefeln auf einem nach rechts hin sprengenden Pferde, dessen Kopf er nach links hereinnimmt. Die Rechte senkt quer eine Lanze, die ein von einem Fuchs angefallenes Tier mit runden Ohren und gesprenkeltem Fell durchbohrt. Oben schweben seitlich zwei Engel und halten über den Kopf des Reiters eine Art Krone.

Man hat darauf hingewiesen, dass die nächste Analogie zu diesem Relief das prachtvolle Kaiserdiptychon ist, das neuerdings aus dem Besitz der Barberini in den des Louvre übergegangen ist (Abb. 17). Auch dort finden wir den Reiter mit der nach abwärts gerichteten Lanze, dieselbe Rüstung mit dem Schulter-

mantel, dazu die nackten Kniee und das gleiche Motiv des hereingenommenen Pferdekopfes. Selbst die krönenden Engel könnte man, sei es in der heranfliegenden Nike oder in jenen Engeln vorbereitet sehen, die auf dem Oberstück des Diptychons ein Christusmedaillon halten. Davon gleich mehr. Dieser zweifellos auffallenden Uebereinstimmung im Motiv steht eine nicht minder offenbare Verschiedenheit im Stil gegenüber. Die steifen Bewegungen und manirirten Ausdrucksmittel der Aachner Tafel mögen wohl in erster Linie dazu geführt haben, dass einige den Kreis dieses Schnitzbildes im abendländischen Mittelalter suchten.



Abb. 15. Daschlug, Hoftor der Ali-Moschee: Lünette mit Reiter.

Am 27. Februar 1901 habe ich in dem oberägyptischen Dorfe Daschlug[1] zu meiner Ueberraschung an einer arabischen Moschee ein Relief gefunden (Abb. 15), das dem Aachner Stücke im Motiv so nahe steht, wie die Kaisertafel des Louvre, dazu aber einen Stil aufweist, der sich demjenigen des Aachner Stückes sehr stark nähert. Es ist ausser Zweifel, dass das Steinrelief von Daschlug, heute über dem Hoftore der Ali-Moschee verbaut, aus den Ruinen des einst vielbesuchten Apolloklosters von Bawit stammt[2]. Man sieht auf einem Rundschilde, den zwei Engel tragen, einen wieder nach rechts hin gewandten Reiter. Leider sind alle Köpfe, auch der des Pferdes, von den Muhammedanern zerstört worden, und man muss sehr genau zusehen, um sich über die Einzelheiten der Darstellung klar zu werden. Ich berichte nach dem Originale. Der Reiter trägt einen

[1] Bei Bawit, von der Bahnstation Derut zu erreichen.

[2] Vgl. Crum, Zeitschrift für ägypt. Sprache 1902.

Schuppenpanzer, unter dem die nackten Kniee hervorkommen; darunter sieht man vollkommen deutlich denselben schleuderartigen Steigbügel, der für das Aachner Relief so bezeichnend ist. Um die Schultern liegt die hinten nachwehende Chlamys. Die Gestalt hält in der Rechten eine quer nach oben gerichtete Lanze und hat an der linken Schulter einen Schild, der etwas grösser ist als in Aachen, aber ebenfalls hinter dem Pferdekopf hervorkommt[1]. Es ist zweifelhaft, ob letzterer hereingenommen war; die starke Wendung der Brust und der nahe vorbeigehende Rand der Glorie machen das wahrscheinlich. Jedenfalls findet man dieselbe Wendung auf einem zweiten in Aegypten gefundenen Reiterbilde, auf dem Elfenbeinkamme von Antinoë[2], wo der Reiter von zwei Engeln in einem Kranze getragen wird. Während diese aber auf dem Kamme, dem Bildfeld entsprechend, stehen, schweben sie in Daschlug, ähnlich wie auf der Louvretafel. Der Schnitzer hat eben die Engel offenbar jedesmal dem verfügbaren Raum entsprechend gegeben. Wenn sie daher in Aachen stehen und die Krone, die sie auf dem Kamme von Antinoë als Lorbeer-Glorie um den Reiter halten, ihm hier aufs Haupt setzen, so ist das lediglich eine Weiterbildung des Typus, der auf den Kaiser mit dem Kranze zufliegenden Nike, wie ihn das Kaiserdiptychon zeigt. Auf jüngeren koptischen Malereien kommt häufig ein vermittelnder Typus, eine Hand vor, die dem reitenden Heiligen einen Kranz darreicht.

Die bisher genannten Denkmäler gehören offenbar zusammen zu einer und derselben Entwicklungsreihe. Die Kaisertafel im Louvre kann als Vertreter des Prototyps gelten, die drei andern, die Aachner Schnitzerei, die Lünette von Daschlug und der Kamm von Antinoë, als Vertreter des davon abgeleiteten, gemeingültig gewordenen Typus. Dass es nicht der hl. Georg ist, wie man nach abendländischem Brauch bei den drei christlichen Reiterdarstellungen annehmen würde, habe ich an anderer Stelle nachgewiesen.[3] Wir haben es vielmehr zu tun mit einem Typus,

---

[1] Ich kann nicht erkennen, ob er gehalten wird, oder wie in Aachen vor der Schulter schwebt. Dort hält die Linke den Zügel.

[2] Im Aegypt. Museum zu Kairo. Cat. gén. 7117. Vgl. meine Publication Röm. Quartalschrift XII, Taf. I.

[3] Belege in meinem „Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg“ betitelten Aufsatze, Zeitschrift für ägypt. Sprache 1902.

den ich mit dem Namen des „koptischen Reiterheiligen" belegt habe. Nicht nur der hl. Georg, sondern jeder Heilige, selbst Christus oder Salomon, kann in Aegypten zu Pferd erscheinen. Wie das zugeht, darüber gibt direkt vielleicht das Kaiserdiptychon des Louvre Auskunft.[1] Ich glaube nachweisen zu können, dass auch dieses Prachtstück in Aegypten entstanden ist. Wir haben in ihm wahrscheinlich den bedeutendsten Vertreter von Arbeiten jener alexandrinischen Beinschnitzerschule vor uns, der dieses Heft gewidmet ist.

Zunächst ist, was man bisher nicht bemerkt hat, in der Mitte der Tafel wieder der in Aegypten so beliebte Glaubenssieg dargestellt.[2] Der Kaiser ist persönlich als Glaubensheld eingeführt: die Lanze mit der Spitze nach abwärts auf den Boden setzend, kündigt er die Unterwerfung der Feinde an, als deren Vertreter ein Barbar erscheint. Die künstlerisch wohl abgewogene Composition liess keine andere Andeutung des Sieges zu: der Barbar greift an den Lanzenschaft und blickt mit furchtsamer Geberde — wie der personificierte Jordan in Darstellungen der Taufe Christi, besonders in S. Maria in Cosmedin zu Ravenna[3] — zum Kaiser auf. Eine Victoria krönt diesen, Tellus, der Erdkreis, hält ihm den Steigbügel. Der Porphyrsarkophag der hl. Helena in Rom und ein ägyptisches Holzrelief in Berlin geben die sprechendsten Analogien für den symbolischen Gehalt dieser Darstellung. Wie auf der Holzsculptur oben der Fels des Glaubens erscheint, so hier auf dem Oberstück Christus, u. zw. in derselben Weise von Engeln auf einer Scheibe getragen, wie der Reiter in dem Türrelief von Bawit. Auf die Verwandtschaft der Nike des Kaiserreliefs mit der alexandrinischen Nike Sinadino wurde oben (S. 9) bereits hingewiesen. Für Aegypten spricht auch die Haartracht Christi; es ist die gleiche wie bei dem Reiter in Daschlug und den Putti auf dem Costanza-Sarkophage. Am Nil galt auch der Kreuzstab im Gegensatz zum einfachen Scepter als ein Zeichen himmlischer Abkunft. In einem koptischen, dem hl. Athanasios zugeschriebenen Panegyrikus auf die hl. Euphemia wird in deren Versuchung u. a.

[1] Zuletzt besprochen von Schlumberger in den Monuments Piot VII, vgl. Byz. Zeitschrift XI, 299 f.

[2] Vgl. mein Orient oder Rom S. 84 und Byz. Zeitschrift X, 727.

[3] Vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, S. 11 f.

erzählt, der Teufel sei ihr in Gestalt eines Engels mit einem Scepter in der Hand erschienen. Sie aber habe ihn erkannt, weil das Kreuz darauf fehlte.[1] Aegyptisch scheint endlich auch die Barttracht des die Nike darbringenden Kriegers auf dem Seitenstücke links: ich habe sie an einer Porphyrbüste aus Athribis und den beiden sich umarmenden Paaren an S. Marco als einen in Aegypten heimischen Modetypus nachgewiesen.[2] Für die Zugehörigkeit zum alexandrinisch-ägyptischen Kunstkreise spricht aber für mich in erster Linie das Motiv des vom Reiter hereingenommenen Pferdekopfes.

Es ist schon von anderer Seite, der man schwerlich Parteilichkeit in meinem Sinne wird nachsagen können, erkannt worden, dass diese Art Drehung eine Art Objektivierung ausdrücke, die an das Altägyptische erinnere und zurück zu verfolgen sei, bis mindestens auf die Grimanischen Brunnenreliefs im Wiener Hofmuseum.[3] Die Art, wie dort die Löwin und das Schaf den Kopf hereindrehen,[4] sind typische, ältere Parallelen für das Motiv unseres Reiterbildes. Nun mögen diese Reliefs entstanden sein, wo immer, sie gehen sicher auf die hellenistische und wahrscheinlich auf die alexandrinische Kunst zurück.[5]

Den Schlussstein in unsere ganze Untersuchung legt ein Steinrelief des Louvre, das den Horus zeigt (Abb. 16).[6] Die verschiedenen Darstellungen dieses Lieblingsheiligen der ägyptischen Spätzeit sind bekannt. Keine hat auch nur entfernt Aehnlichkeit mit dem Louvre-Relief. Darin ist dem Gotte der Pharaonenzeit genau das gleiche geschehen, wie später den christlichen Heiligen, d. h. man hat auch ihn aufs Pferd gesetzt. Und wie! Ich glaube, ein vergleichender Blick auf das barberinische Kaiserdiptychon dürfte genügen, um all die Fäden, die hier zusammenlaufen, klarzulegen: wir haben den hereingenommenen Pferde-

[1] Nacherzählt von Gayet, L'art copte, p. 257/8.

[2] Beiträge zur alten Geschichte, II, S. 115.

[3] Riegl, Die spätröm. Kunstindustrie, S. 32, Anm. 1.

[4] Riegl hatte freilich nur mit der Architektur gerechnet.

[5] Vom syro-ägyptischen Kreise abhängig, ist auch Tak i Bostan, wo Chosroes II in der Hirschjagd ähnlich eingeführt ist. Vgl. Rawlison, The seventh great oriental monarchy p. 614/5.

[6] Zuerst abgebildet und besprochen von Clermont-Ganneau, Revue arch. 1876, Bd. 72, Pl. XVIII., p. 196 f, dann von Ebers, Sinnbildliches, Titelblatt und S. 357, seither öfter.

kopf — er sieht speciell demjenigen auf dem Aachner Relief wie ein Ei dem andern gleich — und wir haben genau die gleiche Art den Sieg anzudeuten, wie auf dem Kaiserdiptychon. Die Lanze ist senkrecht, mit der Spitze nach unten aufgesetzt,[1]



Abb. 16. Paris, Louvre: Steinrelief mit Horus als Reiter.

hier freilich in den Nacken eines Tieres, was wieder dem Typus der Aachner Tafel entspricht. Im Louvre-Relief ist es ein Krokodil.

Damit bin ich beim letzten noch zu erörternden Punkte angelangt. Nachdem einmal gezeigt ist, dass der Reiter auf dem Aachner Relief nicht ausschliesslich eine Profandarstellung, d. h.

[1] Davon unten S. 36 mehr.

ein von Engeln gekrönter Kaiser sein muss, sondern einen Heiligen darstellen kann, wird die Frage nach dessen Namen vorzunehmen sein. Sowohl in Aachen, wie in Bawit und auf dem Kamm von Antinoë kann jeder männliche Heilige dargestellt sein, selbst Christus.[1] Die Tötung des Tieres mittelst der Lanze darf für die Deutung nicht herangezogen werden, denn sie hat, ebenso wie das Reiten und das Aufsetzen der Märtyrerkrone eine ganz allgemeine Bedeutung. Beleg dafür die Häufigkeit des Motivs bei allen möglichen koptischen Reiterheiligen, Beweis dafür auch der Ursprung des Typus. Er geht zurück auf die altorientalische Art, den Sieg des guten Princips über das böse darzustellen. Schon altbabylonische und assyrische Bildwerke zeigen diesen Kampf des höchsten Gottes mit dem Teufel, der dann stets als Ungeheuer gegeben ist.[2] In Aegypten war es Horus, der diesen Kampf mit Seth-Typhon führte. Das Relief des Louvre bietet den erwünschten Beleg dafür, wie dieser Typus des Kampfes verknüpft wurde mit der Einführung des Kämpfenden als Reiter.

Wir sind also bei der Deutung des Aachner Reliefs vollkommen frei; weder das Aufsetzen der Krone, noch das Reiten, noch auch die Tötung eines Tieres darf zur Bestimmung des Dargestellten verwendet werden. Nicht einmal die Rüstung, obwohl der Reiter auf dem Antinoë-Kamm sie nicht trägt; er ist ja dort überhaupt in dem zweiten ägyptischen Lieblingstypus, dem des Oranten, gegeben. Der Kopte konnte in solchen Figuren jeden Heiligen dargestellt sehen; die Namensbeischrift allein war entscheidend. Ursprünglich aber war das wohl anders. Ich könnte mir denken, dass, wie später jeder Heilige zu Pferd erscheinen konnte, ursprünglich nur einer so auftrat, der heilige Konstantin. Ich sehe ganz ab von den Münztypen. Es lassen sich auch bedeutendere Documente nachweisen, die seinen Typus als Reiter bezeugen. So befand sich unter den Geschenken, die Charles, Duc de Berry der Sainte Chapelle zu Bourges stiftete, im Jahre 1414 ein grosser vergoldeter Silber-

[1] Vgl. auch die arabische Tradition über ähnliche Reliefs an den Türen der Kirche zu Lydda und in Jerusalem. Clermont-Ganneau, Revue arch. 1876, Bd. 32, p. 201—3. Ich halte seine Deutung auf Georg nicht für gesichert. Näheres in der Zeitschrift für ägypt. Sprache 1902.

[2] Vgl. Clermont-Ganneau, Études d'archéologie orient. I. p. 178f.

teller mit Fuss „au fond duquel plat est un ymage de Constantin le Grand, assis sur un cheval voulant, auprès lequel a un lion dormant, et est escript autour de lettres grecques, et en la bordure a plusieurs bestes et feuillages de haute taille".[1] Man kann hier noch im Zweifel sein, ob die Deutung auf Konstantin das Richtige traf.[2] Sicher ist, dass der Kaiser als Reiter in der Phantasie auch noch der Byzantiner weiterlebte. Das bezeugen zwei ungefähr gleichzeitige Aeusserungen. Basileios I. Makedon begegnete, heisst es, im 15. Jahre seiner Herrschaft (867—886) einem Gespenst zu Pferde mit goldgesticktem Gewande „in der Gestalt des Konstantin"[3] und in dem Pariser Gregor Nr. 510, fol. 440 ist Konstantin in der Schlacht an der milvischen Brücke auch wieder als Reiter isolirt.[4]

Der Typus des Reiterheiligen geht also wahrscheinlich zurück auf eine vielleicht von Alexandria aus beliebt gewordene Art der Kaiserdarstellung, deren erste Umdeutung bei Konstantin eintrat. Einen monumentalen Beleg für den dabei in Betracht kommenden Typus bot die Reiterstatue Theodorichs in Ravenna, einem Kunstcentrum, das, wie ich nachweisen kann, vor Justinian die innigsten Beziehungen zum syro-ägyptischen Kunstkreise hatte. Konstantin war aber zugleich der grosse Glaubensheld, der „Sieger" schlechtweg. Die barberinische Kaisertafel (Abb. 17) gibt diesen Typus in voller Reinheit. Sie könnte eine Darstellung „Konstantins des Glaubenshelden" genannt werden[5] und darf ebensowenig als Profandarstellung gedeutet werden — man dachte bisher immer an die Consulardiptychen — wie der Sarkophag der hl. Helena oder die ägyptische Holzsculptur in Berlin. Alle stellen den Glaubenssieg dar, das Diptychon des Louvre sogar persönlich den Sieger selbst. Es liegt gar kein Grund vor, in dem Reiter nicht Konstantin zu sehen. Ja, wenn ich die

[1] Gazette archéologique XI (1886), p. 185. Der reitende Konstantin auch auf einer Medaille aus des Herzogs Zeit. Vgl. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Wien XVIII (1897), S. 757, Taf. XXIII.

[2] Dass wegen des Flügelpferdes nicht notwendig Pegasus und Bellerophon gegeben gewesen sein muss, legen der Gigantenreiter in Nancy (Maass, die Tagesgötter S. 190) und persische Parallelen dar.

[3] Symeon Magister, Gesch. Basil. 17 nach Unger-Richter, p. 226, Nr. 576.

[4] Abb. bei Banduri, Imp. orient. II, p. 642.

[5] In Frankreich ist man merkwürdiger Weise heute noch geneigt, den dargestellten Kaiser für Justinian anzusehen. — Vgl. Diehl, Justinien.



Abb. 17. Louvre, Paris:
Elfenbeintafel mit der Darstellung „Konstantin als Glaubensheld".

bisher auf den Kaiser bezogenen Portraits, die Statue des Lateran,[1] den Kolossalkopf des Conservatorenpalastes[2] und den

[1] Arndt, Griech. und röm. Porträts Nr. 83, Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 3 Taf. L.

[2] Bernoulli a. a. O. II, 3 Taf. LII, Petersen, Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana ser. II, tomo VII, p. 159 f.

in des Kaisers Geburtsort Nisch zu Tage gekommenen Kopf des Museums in Belgrad[1] daneben halte, so bekomme ich eine Reihe, aus welcher der Kopf unseres Diptychons durch gar keinen wesentlichen Zug herausfällt. Auch in der Gestalt des in dem Seitenteil links stehenden Kriegers, der dem Kaiser huldigend die Nike darbringt, ersteht meiner Deutung eher ein Zeuge, als ein Einwurf. Wäre die zweite Tafel gegenüber nicht verloren, so würde uns die Deutung leichter gemacht. So kann ich nur unter Hinweis auf die beiden Schlussbilder des Kalenders vom Jahre 354, wo der Cäsar Gallus seinem Onkel, dem Kaiser Constantius, in gleicher Weise huldigend eine Nike entgegenstreckt, vorschlagen, in dem Krieger einen der Söhne Konstantins zu sehen. Liegt doch neben ihm auf dem Boden der gleiche, die Freigebigkeit des Mächtigen, wie so oft auf Consulardiptychen und in dem Kalenderbilde kennzeichnende Sack, und hat die Gestalt doch denselben Gesichtstypus, wie die Gruppen von S. Marco, für die eine Deutung auf die Söhne Konstantins naheliegt.

Auf den in Christus siegreichen Konstantin ist weiter die Darstellung auf dem Unterstück unserer Tafel zu deuten. Auch dort huldigt dem Kaiser eine Nike; sie greift mit der Rechten an den Edelstein der corona triumphalis, die auf jeder Seite aufgerollt den Rand bildet. Man könnte sie im Anschluss an eine dem Johannes Chrysostomos zugeschriebene Stelle[2] auf einen Engel deuten, der, nachdem er die Barbaren besiegt hat, die Unterworfenen nun huldigend darbringt; sein Auftreten wäre dann ebensogut auf Christus wie auf den Kaiser zu beziehen.

Den Glaubenshelden Konstantin könnte auch das Aachener Relief darstellen. Aber ein entscheidender Grund ist dafür ebenso wenig anzuführen, wie für die Lünette von Daschlug, in der sehr wohl der Klosterheilige Apollo gegeben sein könnte. Ich möchte nur nochmals hinweisen auf die Wandlung im Stil, die zwischen dem alexandrinischen Kaiserdiptychon und der Aachner Schnitzerei besteht. Ist das in letzterem Fall noch alexandrinische

---

[1] Römische Mittheilungen (1901), S. 50, und Michon, Bulletin de la soc. nat. des antiquaires de France, 1901.

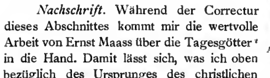
[2] Orient oder Rom S. 84.

Kunst? Ich bilde hier ein kleines Täfelchen ab (Abb. 18), das ich bei einem Kunsthändler in Alexandria für das K. F.-M. (Inv. 431) erwarb. Es stellt einen Reiter dar, der in der Rechten einen Kranz hält.[1] Man beachte die eigenthümliche Form des Sporens. Das Stück mag zusammen mit zwei anderen in Alexandria erworbenen Reiterreliefs in Bein (K. F.-M. 432/33) zeigen, welcher Wandlung die Form auf diesem Boden fähig war. Davon war ja schon in früheren Abschnitten die Rede.



Abb. 18. Berlin K. F.-M.: Beinschnitzerei aus Alexandria.

Erwähnung verdient in dem Aachner Relief noch der untere Ornamentstreifen, der ein syro-ägyptisches Motiv zeigt.



Nachschrift. Während der Correctur dieses Abschnittes kommt mir die wertvolle Arbeit von Ernst Maass über die Tagesgötter[2] in die Hand. Damit lässt sich, was ich oben bezüglich des Ursprunges des christlichen Reiterheiligen mutmasste, mit Sicherheit entscheiden. Maass findet im Einklange mit des Kassius Dio (XXXVII, 18) Nachricht: „Von den Aegyptern ist die Sitte aufgebracht worden, die Tage nach den sieben Planeten zu benennen. Die alten Griechen kannten sie nicht. Sie ist von allen Völkern, auch den Römern, übernommen", dass diese Sitte orientalischen Ursprunges ist. Er führt uns weiter eine Gruppe gallisch-rheinischer Siegessäulen vor, die — als Typus — auf einem Sockel, der mit diesen Tagesgöttern geschmückt ist, eine Säule zeigen und darauf einen Reiter, dessen Pferd einen Giganten niedertritt. Maass legt sich nun auch, wie ich für Aegypten, die Frage vor, was bedeutet dieser Reiter und woher kommt er? Zweifellos sicher ist die eine Antwort: Der Gigantenreiter stellt den römischen Kaiser als Sieger über die Barbaren, im gallisch-rheinischen Kreise über die Germanen dar. Aehnlich konnte ich den Typus auf Konstantin zurückführen. Nicht ganz möchte ich dagegen der zweiten

[1] Vgl. dasselbe Motiv an einem Steinrelief des ägypt. Museums in Kairo, Nr. 7284 meines Kataloges.

[2] Die Tagesgötter in Rom und den Provinzen. Aus der Cultur des Niederganges der antiken Welt. 1902.

Antwort zustimmen, die Kunstform des Gigantenreiters sei eine griechische, sie sei aus Athen durch Roms Vermittlung nach Gallien und von dort in die Städte und Feldmarken der Rheinlande vorgedrungen.

Maass kommt zu diesem Resultat auf Grund einer Stelle des Pausanias I 2, 4, die für Athen eine Statue des „Poseidon zu Ross gegen den Giganten Polybotes" bezeugt. Schon Stark und Löschke hatten sie als Vorbild der gallisch-rheinischen Gruppe angesehen, Maass weiss der betreffenden Pausaniasstelle eine ebenso geistvolle wie überzeugende Auslegung zu geben. Diese aber beweist nur, dass man der altgriechischen Darstellung eines Reiters, der einen Giganten tötete, in römischer Zeit die (nach den vorgebrachten ägyptischen, wie den gallisch-rheinischen Beispielen zu urteilen) offenbar in den Grenzländern sehr geläufige Deutung auf einen siegreichen Kaiser unterschob, nicht aber, dass das athenische Monument das Urbild für die in römischer Zeit aufgerichteten Siegesdenkmäler war. Vielmehr dürfte der Typus der gallisch-rheinischen Siegessäulen als Ganzes, d. h. mit Postament, Säule und Reiter, auf demselben Wege nach Gallien gelangt sein, wie die an ihren Postamenten dargestellten Tagesgötter: nicht von Athen über Rom, sondern vom hellenistischen Orient wahrscheinlich direct über das jonische Marseille ohne Berührung Roms. Die eigentlich römische Form solcher Siegesdenkmäler ist der Triumphbogen, auch er dem Ursprunge nach allerdings eine hellenistische Schöpfung.

Dass die Siegessäulen wie die Tagesgötter ein hellenistischer Typus, d. h. nicht von Athen nach Rom gegangen sind, beweisen die Siegessäulen des Buddhismus in Indien, die um 250 v. Chr. entstandenen, mit persischen und griechischen Motiven durchsetzten Säulen des Königs Asoka. Das beweisen weiter die verwandten und zu Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. entstandenen Säulen der Könige von Kommagene und ihrer Famlie, wie sie Puchstein unter dem Namen Sesöng und Kara-Kusch gefunden hat.[1] Das beweisen endlich die grossen Siegessäulen, die heute noch in Rom aufrecht stehen und in gleicher Art um 400 auch in Konstantinopel aufgerichtet wurden; denn diese Säulen sind schon wegen der um ihren Schaft spiral-

[1] Humann und Puchstein, Reisen in Klein-Asien und Nordsyrien S. 211 f.

förmig aufgerollten Reliefs, d. h. der dabei zur Anwendung kommenden fortlaufenden Darstellungsart im Typus orientalischen Ursprunges.[1]

Nicht anders ist es nun auch mit dem Gigantenreiter selbst. Die Tatsache, dass er weder im eigentlichen Hellas, noch in Rom und Italien typisch wiederkehrt, dagegen offenbar zum mindesten in Aegypten heimisch ist, spricht doch an sich schon deutlich genug. Für Syrien habe ich Belege oben S. 27, Anm. 1, citiert. Dazu kommt das jetzt so häufig besprochene Relief von Suweda[2]. Für Kleinasien möchte ich verweisen auf das aus Ku'a bei Philadelphia in Lydien stammende Relief in Triest[3], worauf der Reiter mit eingelegter Lanze auf eine gefesselt vor ihm stehende Personification, die inschriftlich als Germania bezeichnet ist, lossprengt. Der Reiter ist hier als Kaiser bezeugt. Das Relief ist *Γαίῳ Γερμανικῷ αὐτοκράτορι καίσαρι* gesetzt. Mommsen meint, man könne an Germanicus, den Sohn des Tiberius, wie auch an seinen Sohn, den Kaiser Gaius denken.[4]

Jedenfalls ist ein Kaiser als Sieger zu Pferd dargestellt; das kleinasiatische Relief dürfte daher, aus dem Anfang unserer Zeitrechnung stammend, wohl der älteste Vertreter des plastischen Typus sein, den ich oben im koptischen Reiter verfolgt habe. Auf dem Gebiete der Malerei geht ihm das Alexandermosaik voran. Unzweifelhaft ist jetzt jedenfalls, dass der erste christliche Kaiser, dass Konstantin in Aegypten als Sieger über die Barbaren, wie ihn das Diptychon des Louvre zeigt, zum Vorbilde für die Darstellung von christlichen Heiligen als Reiter wurde. Wie weit hierbei die orientalische Vorstellung des Gottkönigtums eine Rolle spielte, und in welchem Masse wir im gegebenen Fall ein Beispiel des Uebergangs dieser Anschauung von der antiken auf die christlichen Divi und Divae vor uns haben, will ich hier nicht erörtern.[5]

[1] Vgl. Orient oder Rom. S. 4.

[2] Clermont-Ganneau, öfter. Vgl. Maass a. a. O. 223/4. Eine photographische Aufnahme bei Oppenheim, Vom Mittelmeer zum persischen Golf I, 188.

[3] Bienkowski, de simulacris barb. gentium, p. 40.

[4] Athen. Mittheilungen. XIII, S. 18 f.

[5] Vgl. dazu E. Kornemann, Zur Gesch. der antiken Herrscherkulte., Beiträge zur alten Geschichte I, S. 51 f.

2. Der stehende Krieger.

(Abb. 19 und 20.)

Dem Reiter gegenüber sieht man an der Aachner Kanzel rechts oben einen bartlosen Mann, der, gewappnet wie ein Krieger, in Vorderansicht dasteht. Er stützt die Rechte erhoben auf eine Lanze, deren Schaft zum Teil ausgebrochen ist, die Linke ruht gesenkt auf einem neben ihm über dem Boden stehenden Schilde. Zu Häupten schweben zwei Putti, die bis auf einen Schultermantel nackt sind. Der eine auf der rechten Seite stemmt mit der Linken eine Kugel und legt die Rechte auf den Helm, der breit auf den Locken des Kriegers sitzt. Der andere schwebt über seiner Schulter, fasst mit der Linken an das Lanzenende und schiebt mit der Rechten einen von zwei am Rande emporstrebenden Palmenwedeln zur Seite. Das Costüm ist fast gleich demjenigen des Reiters, die herabhängende Chlamys bildet die Folie des Körpers; nur zeigen die Stiefel Verschnürung, und die Zehen sind unbedeckt. Der linke Fuss tritt auf einen Adler, der krächzend zurückblickt; in der Ecke gegenüber sitzt ein Tier, das einem Fuchs oder Schakal ähnlich ist.

Wie für den Reiter, so kann auch für diese stehende Kriegerfigur gezeigt werden, dass sie in Aegypten als Heiligentypus im Gebrauch war. Ich beginne mit einem von Dr. Forrer aus Aegypten mitgebrachten Holzpanneau im K. F.-M. (Abb. 21). Es ist 0·285 *m* hoch, 0·135 *m* breit und hat Falze an den Rändern. Wir sehen den Krieger in kurzem Rock mit dem glatt[1] herabhängenden Gürtel und dem Schultermantel in Vorderansicht dastehen. Wie in dem Aachner Relief setzt er mit der Rechten eine Lanze mit der Spitze auf den Boden und lässt die Linke auf einem Schilde ruhen, der rechts neben ihm nicht auf dem Boden aufsteht, sondern schwebt. Um die Analogie vollständig zu machen, erscheint auch rechts oben wie in dem Aachner Relief der Palmenwedel. Zwischen den Füssen des Soldaten ein Blatt, wohl raumfüllend.

Das Stück steht nicht allein. Im ägyptischen Museum zu Kairo befinden sich zwei aus Theben stammende, dem Berliner

[1] Wie in der Kreuzigung der Sabinatür und einem Holzrelief im ägypt. Museum in Kairo. Kat. 8785.





Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief eines stehenden Kriegers.
Abb. 19. Nach einer Original-aufnahme. Abb 20. Nach einem plan gemachten Gips-abguss.

vollständig, fast auch in den Massen entsprechende Tafeln.[1] Der Unterschied besteht lediglich darin, dass der Krieger einmal den Nimbus hat, im anderen Falle nicht. Man könnte glauben, die drei Stücke hätten demselben Möbel oder der gleichen Tür als Füllungen angehört, es wäre also eine vereinzelte Parallele für das Aachner Relief, um die es sich hier handelt. Das aber ist nicht der Fall. Das Museum in Kairo besitzt noch einen weiteren Beleg für die Verbreitung des Typus in einem der so zahlreich vorkommenden Vasenverschlüsse in Gips.[2] Er wurde in Tell Atripe, dem unterägyptischen Athribis, gefunden und hat einen Stempel, der wieder den nimbierten Krieger in Vorderansicht zeigt. Die erhobene Rechte setzt genau wie

[1] 8783 (ohne Nimbus) und 8784 (mit Nimbus), beide 0·282 *m* hoch und 0·112 *m* breit. Abbildungen in meinem Kataloge.

[2] 7142 meines Kataloges.



Abb. 21. Berlin, K. F.-M.: Holzpanneau aus Aegypten.

sonst die Lanze mit der Spitze nach abwärts auf den Boden — sie durchbohrt hier eine Schlange – die gesenkte Linke ruht wieder auf dem Schilde.

Auch in anderer Beziehung liegt der Fall genau analog zu dem des koptischen Reiterheiligen. Ich kann für ihn eine Parallele mit Motiven aus der altägyptischen Kunst, wie oben Horus, nachweisen und ich kann auch hier wieder eine Nachricht vorbringen, die das Vorkommen des Typus in Ravenna bezeugt. Den ersteren Beleg liefert ein Steinrelief, das Dr. von Bissing in Luxor erwarb (Abb. 22). Dargestellt ist unser Krieger, doch besteht ein Unterschied: er hält die Lanze nicht mit der Spitze nach unten, sondern nach oben gerichtet. Es ist gar kein Zweifel, dass wir im übrigen den gleichen Typus vor uns haben. Aber in welcher Begleitung! Auf der einen Schulter sowohl, wie rechts neben der andern sitzt je ein Sperber mit dem altägyptischen Pschent, der Krone Aegyptens, auf dem Haupte. — Neben diese Grabstele wird dann zu stellen sein jener Anubis, der in römischer Rüstung mit Lanze und Schild Wache hält zu Seiten der Tür des Hauptgrabes von Kom es-Schugafa in Alexandria.[1] Hier haben wir also Vorläufer unserer Heiligengestalten. Und der Nachfolger in Ravenna? „In pinnaculum fuit Thedorici effigies, dextera manum lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus‘ berichtet Agnellus.[2] Römische oder

[1] Les Bas-reliefs de Kom el Chongafa pl. XII.

[2] Ausgabe in den Mon. Germ. hist., p. 337/8.

byzantinische Darstellungen würden den Kaiser mit der Weltkugel in der Hand gezeigt haben.



Abb. 22. München, Sammlung Bissing: Kalksteinrelief aus Luxor.

Was die Deutung anbelangt, so liegt es nahe, auch hier an die Darstellung eines im Glauben siegreichen Christen zu denken; wenigstens spricht dafür die mit der Spitze nach unten gesetzte Lanze. Wir finden dieses auffallende Motiv nicht auf dem heidnischen Vorbilde bei Dr. v. Bissing,[1] wohl aber bei dem reitenden Horus, wo der Sieg des Guten über das Böse gegeben ist. Am auffälligsten im christlichen Sinn ist das Motiv auf dem Konstantinsdiptychon (Abb. 17) verwendet; auch bei den in diesem Abschnitt angeführten drei stehenden Heiligen in Holz und auf dem Gipsstempel kehrt es stereotyp wieder. Es wird wohl den Glaubenssieg bedeuten. Man könnte auch hier an Konstantin denken, beschreibt doch Eusebius[2] ein Gemälde der Chalke des kaiserlichen Palastes zu Konstantinopel, worin der Kaiser sich selbst — wohl stehend — darstellen liess, wie er mit der Lanze den Drachen, d. i. den Feind der Kirche, durchbohrte. In unserem Aachner Relief hält überdies der Putto rechts, der die Hand nach der Kopfbedeckung, die sich wie ein Heiligenschein ausnimmt, steckt, eine Kugel[3], und die Gestalt tritt auf einen Adler. Aber die Attribute werden in spätägyptischer Zeit so

---

[1] Vgl. auch eine circa 335 in Konstantinopel geprägte Silbermünze Konstantins d. Gr., wo die Virtus exercitus in ähnlicher Stellung ebenfalls die Lanzenspitze nach abwärts richtet. Abb. Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses IX (1889) Taf. IV, 249. So auch andere Münztypen.

[2] Vita Const. III, 3.

[3] Vgl. das verwandte Motiv auf der Knochenschnitzerei 1996 des alex. Museums. Der Putto erscheint dort an derselben Stelle über einer schönen Frau. Tafel I, links unten, S. 4.

spielerisch verwendet — wie sich unten noch wiederholt zeigen wird — dass man mit ihnen kaum klare Deutungen erzielen kann. Deshalb verzichte ich, wie bei dem Reiterheiligen, auch hier darauf, aus dem Tiere links unten auf den Dargestellten Schlüsse zu ziehen. Der Baum am Rande könnte, wie in den Holzpanneaus, auf einen Märtyrer hinweisen. Er findet sich auch auf koptischen Reliefs, so Crum, Coptic Monuments pl. LIV Nr. 8705.



Abb. 23. Berlin, K. F.-M.: Beinschnitzerei aus Alexandria.

Für die Deutung könnte vielleicht die eigenartige Mütze in Betracht kommen. Ob es gerade eine phrygische ist, weiss ich nicht zu sagen. Schwerlich dürfte es ein Nimbus ohne Nebenbedeutung sein. Mir fällt die Verwandtschaft unserer Gestalt mit einer kleinen, in Alexandria für das K. F.-M. (Nr. 403) erworbenen Beinschnitzerei auf, die einen Mann mit phrygischer Mütze und den gleichen Armbewegungen zeigt (Abb. 23). Die beiden Putti mögen rein decorativ und erst in zweiter Linie von symbolischer Bedeutung sein, wie bei den Städtebildern im Kalender vom Jahre 354[1] und bei dem gleich zu besprechenden Isisrelief. Ich glaube, dass wir es auch in diesem Bilde mit der Darstellung eines christlichen Heiligen zu tun haben. Beweis dafür sind die angeführten Parallelen.

Abb. 24. Berlin, K. F.-M.: Tonfragment aus Alexandria.

Ich möchte die Gelegenheit nicht versäumen, hier, nachdem ich zwei Typen ägyptischer Heiligen, den Krieger zu Pferd und zu Fuss vorgeführt habe, noch einen dritten Typus im Anschluss an ein Tonrelief vorzuführen, das ich in Alexandria für das K. F.-M. (1161) erwarb. Es bildet das obere Ende eines kreisrunden Gefässes oder Gerätes. Vom

[1] Tafel IV—VI meiner Ausgabe.

Verticalrande sind noch 4 *cm*, vom Deckel — der Durchmesser dürfte etwa 22·6 *cm* betragen haben — ist etwas mehr als ein Viertel erhalten (Abb. 24). Die Mitte nahm die offenbar stehende Gestalt eines Mannes mit langem, spitzen Bart ein, der ein kreuzgeschmücktes Buch im linken Arm hält. Sein Haar liegt auf dem Scheitel flach auf, bildet dagegen auf der Stirn einen Lockenwulst. Die Augen sind von dicken Rändern umzogen, Mund und Wangen künden ein höheres Alter an. Die reichfaltige Gewandung scheint aus einem Chiton mit langen Aermeln zu bestehen, über die Schultern läuft wie beim Mönchsgewand ein faltiger Streifen, der links deutlich nach vorn herabhängt. Die rechte Hand war, nach den erhaltenen Chitonfalten zu urteilen, erhoben. Das dicke Buch ist in guter Verkürzung gegeben, das längliche Kreuz erscheint unter einem von Punkten umzogenen Rundbogen. Neben der Gestalt sieht man rechts einen Rundbau mit cannelirten Wänden und Rippendach, das ein auf einer Kugel stehendes Hochkreuz krönt. Im Hintergrunde Laubwerk: Aeste mit gegenständigen, reichblättrigen Zweigen, alles ähnlich wie z. B. in der Josuarolle. Den Rand bildet innen ein Steg, dann ein schräg ansteigender Wulst, auf dem man die Inschrift liest:

SS+ΑΓΙΕ Α·ΘΗΝΟΓ . . .

Darauf folgt ein breiter Flachrand und abermals ein Steg, der rechtwinkelig umbiegt. Unterhalb von drei vorspringenden Streifen sieht man da an der gerundeten Vertikalwand eine naturalistische Weinranke und in der Achse des Heiligen ein von kleinen Rundbogen umfasstes rundes Mittelstück, das leider ausgebrochen ist. Der Ton ist 8 *mm* dick und zeigt innen die Spuren der Finger, die ihn in die Form eindrückten.

Auch dieser Heiligentypus ist in Aegypten nicht vereinzelt. Clédat hat im Hause des Omda von Beled Bawit zwei Steinpfeiler gefunden,[1] die inzwischen auf dem Wege zum Louvre sind und wovon jeder die Gestalt eines Heiligen zeigt (Abb. 25). Der Pfeiler zur Rechten bestand aus zwei Stücken, das obere hatte 1·700 *m* Länge, das untere ragte noch 0·480 *m* aus der Erde hervor. Der Pfeiler zur Linken war noch in einem ein-

[1] S. 10 eines SA Notes archéologiques et philologiques. Wahrscheinlich aus dem Bulletin der franz. Schule in Kairo, 1901.

zigen, 2·25 *m* aus der Erde ragenden Stück erhalten. Sie hatten jeder 0·315 *m* Breite an der Figurenseite und 0·335 *m* an der Ornamentseite, wovon 0·025 *m* auf einen an der äusseren Kante angebrachten Falz abgingen. Dieser Falz macht es wahrscheinlich, dass die Pfeiler die Parastaden einer Holzwand oder Tür waren, daher in ihrer ursprünglichen Aufstellung so zu denken sind, dass die Falze einander nach innen gegenüberstanden.[1] Sie müssten dann den Platz, den sie im Hause des Omda hatten, tauschen und die Figurenseite nach vorn kehren.



Abb. 25.
Paris, Louvre: Steinpfeiler aus Bawit.

Das Material ist der einheimische, bildsame Kalkstein. Die Reliefs sind so hergestellt, dass der Grund bis 0·060 *m* tief ausgehoben wurde. Ich behandle an dieser Stelle nur die beiden 0·450 *m* hohen Figurenfelder. Sie werden von einem Perlstab umzogen und zeigen oben im Grund einen Rundbogen mit Knopfornament. Die Figuren sind auf beiden Pfeilern fast vollkommen gleich. Es sind Männer, die in Vorderansicht mit einem Spielbein aufrecht dastehen, den rechten Arm im Ellenbogen mit offener Hand nach vorn aufgerichtet und in der Linken ein Buch halten. Sie sind bekleidet mit einem langen, weitärmeligen Chiton und dem Pallium, das, über die linke Schulter geworfen, in einem kleinen Bogen auch auf der rechten aufliegt, dann

[1] Vgl. dafür die Pfeiler von Acre, Oriens christianus II.

um den Leib geschlagen und über den linken Arm geworfen ist. Haltung und Faltenwurf sind durchaus vornehm, der Mantel liegt auffallend am Körper an, bildet unter dem Bauch eine Sackfalte und lässt die Stellung der Beine klar hervortreten. Kopf und Hände sind leider bei beiden Pfeilern, offenbar absichtlich, weggeschlagen. Doch erkennt man so viel, dass die Gestalt des monolithen Pfeilers runden Bart, die des zweiteiligen, wie es scheint, spitzen Bart hatte. Ein Nimbus ist nicht nachweisbar.

Aus Bawit stammt noch ein zweites Paar solcher Gestalten an zwei Holzconsolen, die sich heute im ägyptischen Museum zu Kairo (8775/6) befinden. Sie kamen dahin am 3. November 1898 und dürften wohl durch die Sebahin gefunden sein. Ihnen verdanke ich, auf Bawit aufmerksam geworden zu sein. Die Heiligen erscheinen hier in Arkaden mit frei vortretenden Säulchen, haben aber sonst die gleiche, wenn auch weniger elegante Haltung, wie an den Steinpfeilern. Derb, vierschrötig stehen sie auf den in ihrer Funktion unsicher gekennzeichneten Beinen, der Rundbogen oben vertritt die Stelle des Nimbus.

Diesen fünf Beispielen des stehenden Heiligen mit dem Buche, kann ich, wie oben dem stehenden Krieger denjenigen zu Pferd, so hier den sitzenden Heiligen mit dem Buche an die Seite stellen. Hauptvertreter ist die grosse Porphyrstatue aus Alexandria,[1] deren Deutung auf Christus durch den Pantokrator der Konstantinschale im British-Museum[2] nahegelegt wird. Beiden gliedert sich als dritter Zeuge der hl. Marcus auf einem Elfenbeinstück des Louvre an, von dem S. 79 noch die Rede sein wird. Auch er gibt den unnahbar, in Vorderansicht Thronenden, der mit einem stark orientalischen Beigeschmack dann in der byzantinischen Kunst stereotyp geworden ist. Immer ist die Vorderansicht im Sinne der altägyptischen, statuarischen Plastik typisch. Die Profilansicht, wie sie in der Darstellung der Evangelisten in Byzanz beliebt wurde, scheint aus kleinasiatischer Quelle in die christliche Kunst übergegangen zu sein.

---

[1] Röm. Quartalschrift XII, S. 4 und Beitr. z. alten Gesch. II, S. 121.

[2] Vgl. mein Orient oder Rom, S. 61 f., Byz. Zeitschrift X, 734, Dalton, Catalogue Nr. 910.

3. Die Nereiden.

(Abb. 26 und 27.)

Ohne die Absicht, eine perspectivische Raumeinheit geben zu wollen, hat der Schnitzer zwei auf Tritonen reitende Nereiden dargestellt; ja er ist in seiner Willkür so weit gegangen, die obere Gestalt doppelt so gross als die untere erscheinen zu lassen. Beide Frauen sind nackt bis auf ein Schamtuch über dem Schoss, dessen Anwendung merkwürdig contrastirt mit den herausgepressten Brüsten. Die obere Nereide sitzt mit dem Oberkörper in Vorderansicht da, die Beine nach rechts hin gewendet, der Leib ist unschön verdreht. Eigenartig ist der Kopf: ein langes, schmales Gesicht mit riesigen Augen und morosem Mund wird von einer reichen, in welligen Flechten geordneten Haarmasse umrahmt; diese ist im Nacken vereinigt, über die Schultern fallen nur zwei dünne Locken herab. Das ist, wie wir später sehen werden, typisch ägyptisch. Die Frau hält mit der Linken einen wehenden Schleier empor, die Rechte ruht auf der Schulter eines Satyrs, der sie um die Brust fasst und ihr seinen Fischkörper als Sitz darbietet. Seine Beine endigen in Krebsscheeren. Die untere Nereide liegt wie schwebend mit gekreuzten Beinen und wehendem Schleier auf dem fischschwänzigen Manne, der hier den gewöhnlichen, keinen Satyrkopf hat. Er umfasst mit der einen Hand den Fuss der oberen Frau und trägt auf der anderen einen Knaben, der, zurückblickend, nach rechts hin bewegt ist. Ein anderer Knabe schwebt links oben mit einer Muschel herab, Fische und Muscheln tauchen auch sonst raumfüllend aus dem Grunde auf.

Nereidendarstellungen waren in spätantiker Zeit so allgemein beliebt, dass man glauben möchte, es liesse sich darauf hin wohl schwerlich bei einem Bildwerke ägyptischer Ursprung nachweisen. Und doch steckt das Aachner Relief so voll eines gewissen nur am Nil anzutreffenden Geistes und verrät seinen Ursprung überdies so deutlich durch einzelne Details, dass auch hier der beabsichtigte Nachweis möglich sein dürfte. Was diesem Relief anhaftet, ist ein gewisses, handgreifliches Schwelgen in der Nudität. Die Art, wie der Triton seine fünf Finger breit auf den Leib und seine Wange auf die Brust der etwas ältlichen Schönen legt, diese die Brust und den breiten Schoss, wenn auch letzteren verdeckt, herausreckt und unten die zweite





Aachen, Domkanzel: Nereidenrelief.
Abb. 26. Nach einer Original-aufnahme. Abb. 27. Nach einem plan gemachten Gipsabguss.

Nereide die prallen Formen ihres Leibes darbietet, das hat Alles etwas auffallend Derb-Sinnliches. Dem entspricht auch die Andeutung der Genitalien bei den Tritonen und die Art, wie der untere Triton den Knaben hält. Die Antike tat sich gütlich in der schönen Form, der Aegypter von jeher in geilem Zufassen. Gegenüber den altägyptischen Obscönitäten bieten die Geheimnisse von Pompei Kindereien.

Es ist die Häufigkeit obscöner Darstellungen, die auf das Weiterbestehen dieses orientalischen Zuges auch während der spätantiken und christlichen Zeit aufmerksam macht. Was dem Beobachter in der Masse koptischer Bildwerke am meisten auffällt, sind die verschiedenen Ledadarstellungen, die in allen möglichen Varianten vorkommen, und bei denen sogar die Provenienz aus christlichen Kirchen nicht ganz ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegt.

Ich stelle hier vier von ihnen zusammen, sie sind alle in ägyptischem Kalkstein gearbeitet und bildeten einst Versatzstücke von Bauwerken. 1 (Abb. 28) befindet sich im Kairiner Museum (7279) und bildet ein Pilastercapitäl. 2 (Abb. 29) stammt aus Ahnas und befindet sich jetzt im Alexandriner Museum. In Relief 1 assistiert ein Flügelknabe, in 2 sogar zwei Knaben, wovon einer das Bein der Leda hält.[1] Bei 3 (Abb. 30) aus Kene im Berliner K. F.-M. (788) liegt die Frau auf einem Seepferd, ihr Bein ist hinter dem Schwan erhoben. 4 (Abb. 31) im Alexandriner Museum[2] zeigt den Schwan nicht küssend wie sonst; er kost vielmehr mit dem Schnabel die Brust. Seine Schwanzfedern sind wie ein Reifrock gebildet. — Ich denke, diese Schönheitsgallerie hat weder in den Formen noch in allerhand Einzelheiten ihresgleichen auf rein griechischem Boden. Sie ist auch nicht byzantinisch — Director Botti nennt ein Stück scherzend ein Capolavoro bizantino — sondern ausgesprochen koptisch, d. h. wir haben einen griechischen Typus in ägyptischer Umbildung vor uns. Was wir hier sehen, ist typisch ägyptische Hinterlandkunst. Die Ledareliefs sind den Nil entlang, wahrscheinlich alle in Oberägypten entstanden, wo die griechische Politur wenig tief gegriffen hat.

Diese Hinterlandkunst hat auch Nereiden-Darstellungen geliefert, die dem Aachner Relief sehr nahe stehen. So besitzt das Museum zu Kairo einen schönen Fries (7280), der den Ansatz eines Rundbogens bildete und die Nereide, auf dem Seepferd gelagert, mit einem ähnlichen Gefolge zeigt, wie in Aachen. Man vergleiche darauf hin den Putto und die karpfenartigen Fische. Aber auch die Nereide selbst zeigt verwandte Züge.[3] Das Haar umschliesst wie dort in reicher Fülle das Gesicht und endet in denselben beiden dünnen Locken auf der Brust. Auch die in die Hüfte gestützte Hand ist die gleiche, wie die des in Aachen täppisch unter den Arm gezwängten Satyrs. Nicht minder eng verwandt sind die Stücke des Museums in Kairo

[1] Die Köpfe beider und der Hals des Schwanes sind jetzt weggebrochen. Meine Abbildung nach einer mir freundlich von E. Naville zur Verfügung gestellten Photographie.

[2] Catalogue 1901, No. 210, S. 298.

[3] Die auf der Brust gekreuzten Bänder des Steinreliefs habe ich nie in Beinschnitzereien gefunden.



Abb. 28. Kairo, Aegyptisches Museum.



Abb. 30. Berlin, K. F.-M.: aus Kene.

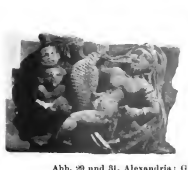




Abb. 29 und 31. Alexandria: Griechisch-römisches Museum.

Ledareliefs in Kalkstein aus Aegypten.

7289, ein Nereidengiebel, und 8782 ein Türpanneau in Holz. Wer aber durch diese Nachweise nicht überzeugt wird, der schlage die Abbildung eines von Forrer in Achmim gefundenen Stoffes nach[1] und wird dort Darstellungen von Nereiden und Tritonen finden, die dem Aachner Relief noch näher stehen und als Füllung neben dem Fisch auch die Muscheln zeigen.

Ich habe bis jetzt absichtlich bei diesen Vergleichen die alexandrinischen Beinschnitzereien beiseite gelassen. Die Betrachtung der als Titelblatt vorgesetzten Tafel I/II hat gezeigt, wie dort die Darstellung nackter Frauen derart vorherrscht, dass eigentlich alle andern Typen dagegen zurücktreten. Ob nun die nackte Frau steht, sitzt oder liegt, immer ist die Deutung auf eine Nereide näherliegend als auf Venus, genau wie in dem Aachner Relief. Es ist eben die Freude am nackten Frauenkörper, die dem Schnitzer die Hand leitet. Während aber dort jene Zurückhaltung herrscht, die das vorwiegend ästhetische Empfinden der Griechen auszeichnet, lässt das Aachner Relief schon stark jene ägyptische Neigung zum Derb-Sinnlichen hervortreten, wie sie die Ledagruppe so drastisch verkörpert. Es wird daher die Frage: Ist das Aachner Relief mehr im Geiste der alexandrinischen oder der ägyptischen Hinterlandkunst geschaffen? eher im Sinne einer Zuweisung zu letzterem Kreise beantwortet werden müssen.

---

4. Isis.

(Abb. 32 und 33.)

Die Deutung dieser schönen und durch ihre zahllosen Beigaben rätselhaften Figur ist zuerst mit einigem Erfolge versucht worden von L. Lersch,[2] dann von P. Garrucci.[3] Beide stimmen darin überein, dass es sich um eine Darstellung der Isis handle.[4] Lersch glaubt ein eher alexandrinisch-römisches als

---

[1] Römische und byzantinische Seitentextilien, Taf. II.

[2] Jahrbücher des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande. VIII (1846), 111 f.

[3] In Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie IV (1856), p. 285.

[4] Portheim, Ueber den decorativen Stil S. 14, dachte an eine Allegorie mit Odyss und den Sirenen!





Aachen, Domkanzel: Isisrelief.

Abb. 32. Nach einer Originalaufnahme. Abb. 33. Nach einem plan gemachten Gipsabguss.

ägyptisches Fest, das von Apuleios im goldenen Esel XI, 7 beschriebene Navigium Isidis, dargestellt, Garrucci denkt an die Isis des Pharos. Es liegt mir fern, auf diesem Wege weiter zu forschen.[1] Worauf es mir hier einzig ankommt, das ist die Bestimmung des Kunstkreises, dem die Schnitzerei angehört. Der Isiscult war, wie der des Mithras über ganz Europa verbreitet; es ist also mit der Deutung auf Isis allein noch lange kein Beleg für eine Entstehung des Schnitzwerkes in Aegypten gegeben.

Wir sehen eine hohe, volle Frauengestalt in gegürtetem, weitärmeligem Kleide mit Ueberschlag, unter dem ein Chiton mit langen, engen Aermeln hervorkommt. Von den Schultern

[1] Vgl. über Isis auch Drexler bei Roscher, Myth. Lexikon II, 1 S. 482. Eine Pyxis im Provinzialmuseum zu Wiesbaden stellt ein Isisfest auf dem Nil dar. Vgl. Annalen des Vereines für Nassauische Altertumskunde und Geschichte, XXVIII (1896). Taf. 2.

hängt ein Mantel herab. Der Kopf ist wieder, wie bei der Nereide, mit leicht melancholischem Ausdruck nach der Seite geneigt, die griechisch frisierten Haare entsenden, nach ägyptischer Art,[1] je drei Gehänge auf die Schultern, in den Ohren hängen grosse ovale Platten. Das Haupt trägt einen in Gitterwerk durchbrochenen Modios. Mit der rechten Hand hebt die Frau ein Segelschiff empor, dessen drei Masten eine phrygische Mütze krönt und worin drei Männer mit Kapuzen[2] tätig sind. Im linken Arm hält die Frau ein Füllhorn, auf dem ein kleiner, viersäuliger Tempel mit einer Muschelkuppel aufsteht. Darin sitzt Horus (Harpokrates). Oben auf der kelchartig ausladenden Spitze ein Sperber. Ich sehe zunächst von allen übrigen Figuren ab.

Diese Frauengestalt hat eine nahe Verwandte in einem Diptychon der kais. Kunstsammlungen in Wien (Abb. 34/35), worauf nach der allgemeinen Meinung Roma und Konstantinopolis dargestellt sind.[3] Ich bilde beide hier ab. Sie haben mehr Bewegungsspielraum als unsere Figur, ihr Contrapost schwimmt darin in eine unklare Haltung zusammen. Die Wendung des Kopfes, der träumerische Ausdruck, die Bildung von Mund, Augen und Nase ist die gleiche wie bei Roma, das Haar ohne die ägyptischen Flechten wie bei der Gestalt rechts. Das Gewand hat Motive von beiden, Roma hat auch die spitzen Schuhe.[4] Die verwandte Handbildung fällt besonders an der Gestalt rechts in die Augen, die in der Linken dasselbe von Akanthus umschlossene Füllhorn hält. Ist diese letztere Gestalt nun wirklich Konstantinopolis?

Mit der so bezeichneten Personification im Kalender vom Jahre 354[5] hat sie lediglich die Mauerkrone gemein. Diese aber kann jede Stadttyche tragen. Dagegen sind die Attribute die gleichen, wie die der Alexandria im gleichen Kalender.[6] Aus

---

[1] Vgl. oben S. 42. Aegyptisches Museum in Kairo Nr. 7280.

[2] Vgl. dazu Statuetten aus dem Mithräum in Memphis, jetzt im ägyptischen Museum in Kairo, 7259 f. meines Kataloges. Ebenso 7286.

[3] W. Meyer, Zwei spätantike Elfenbeintafeln S. 81, Nr. 54.

[4] Vgl. dafür und andere verwandte Merkmale, auch die beiden weiblichen, im Mithräum von Memphis gefundenen Statuetten, jetzt im Museum in Kairo, 7262/3 meines Kataloges.

[5] Taf. VI meiner Ausgabe.

[6] Taf. V meiner Ausgabe.

dem Füllhorn der Wiener Gestalt ragen Kornähren[1] und ein Granatapfel hervor, aus dem Gefässe,[2] das sie in der Rechten hält, vielleicht ein Palmenwedel.[3] Die Alexandria hält die



Abb. 34. Roma. Abb. 35. Alexandria.
Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum: Elfenbeindiptychon.

gleichen Zweige in den Händen,[4] Kornähren hat sie auch im Haar. Oben zu ihren Seiten sind Schiffe gegeben, wie auf der Aachner Tafel, und seitlich hat sie, wie dort, Putti zu Be-

[1] Vgl. die Füllhörner auf Münzen der Berenike oder Arsinoë. bei Scharpe, Hist. of Egypte I, 33 Z und 360.

[2] Ein ähnliches Gerät in der Rechten einer Statuette im ägypt. Museum in Kairo, Nr. 7273 meines Kataloges.

[3] So auch Meyer a. a. O. S. 43.

[4] Peiresc, dem wir die Copie dieser Frau im Kalender verdanken, bildet den Palmenwedel freilich wie einen Oel- oder Lorbeerzweig.

gleitern. Ich meine aus dieser Zwischenstellung zwischen der Aachner Isis und der Alexandria des Kalenders, werden wir auch für die Wiener Tafel schliessen dürfen, dass dort die Tyche der die Kornkammer Aegypten vertretenden Metropole am Nil dargestellt ist.

Ueberdies gibt es noch einen anderen Beweis, der auf die Entstehung der Wiener Tafel in Aegypten weist. Th. Schreiber hat zwei Goldmedaillons veröffentlicht[1]: Seine Fig. 49 zeigt die Büste einer Frau mit dem Modios, dem Füllhorn in der Rechten, Kornähren rechts neben ihr. Dieses heute im Dresdner Albertinum befindliche Stück stammt aus Zagazig. Fig. 51 zeigt eine Frauenbüste, neben der über der linken Schulter ein Putto hervorkommt, wie auf dem Wiener Relief. Das heute verschollene Medaillon stammte ebenfalls aus Aegypten. Wir haben deutliche Parallelen zu dem Aachner und Wiener Schnitzbilde. Es liessen sich noch andere ägyptische Analogien anführen. Ich bilde nur ein Bronzemedaillon (K. F.-M. 959, Abb. 36) ab, das ich in Kene erworben habe. Es stellt dieselbe Frauenbüste wie Schreiber Fig. 51 dar und zeigt gleich der Wiener Tafel den Putto neben der Schulter links.



Abb. 36. Berlin, K. F.-M.: Bronzemedaillon aus Kene.

Ich gehe nun über auf die Figürchen, welche die Frau des Aachner Reliefs seitlich begleiten. Da ist unten links ein Pan gegeben, der die Syrinx hält, zu Füssen einen Hund und, um die rechte Schulter geschlungen, eine Schlange hat. Für die Beliebtheit der Darstellung des Pan in Aegypten habe ich erst kürzlich den Nachweis an Orpheusdarstellungen aus Aegypten erbracht.[2] Auf einem in Mallawi erworbenen Giebelfragment (K. F.-M. 1105) erscheint ebenfalls neben dem Pan die Schlange und es sitzt dort darunter ein Tier, wie hier der Hund[3]. Eine im Labyrinth gefundene Beinschnitzerei mit Pan und der Syrinx besitzt auch das ägyptische Museum in Kairo[4].

[1] Alexandrinische Toreutik, Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. XIV. S. 310 ff. Vgl. Arch. Anz. 1890 p. 95 Nr. 6 und Fröhner, Les musées de France, pl. 35, No. 4.

[2] Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereines XXIV (1901). S. 148.

[3] Abbildung a. a. O. S. 148.

[4] Nr. 7115 meines Kataloges.

In der Ecke rechts unten ist in dem Aachner Relief eine Tänzerin gegeben. Es war S. 5 davon die Rede, dass die Tänzerin eine der Lieblingstypen alexandrinischer Beinschnitzereien ist. Vielleicht wird man Nr. 2058 des alexandrinischen Museums[1] im Typus dem Aachner Relief verwandt finden. Im Sinne der Nudität weiter gebildet findet er sich auch auf Bronzegefässen aus Oberägypten im ägyptischen Museum in Kairo.[2]

Den übrig bleibenden Rand des Aachner Reliefs füllen Putti, die allerhand Unfug treiben: Links über dem Pan einer,



Abb. 37 (1054). Abb. 38 (1056). Abb. 39 (1055). Abb. 40 (1057). Abb. 41 (1058).
Abb. 37 bis 41. Berlin, K. F.-M.: Musikantenfigürchen in Bronze aus Aegypten.

der eine Gans stemmt, die ein zweiter hält; rechts über der Tänzerin zunächst einer, der die Doppelflöte bläst, darüber einer, der wieder einen Vogel trägt, endlich oben über dem Tempietto zwei, von denen der eine die Flöte, der andere Schallbecken handhabt. Es ist nun ein merkwürdig sprechendes Zusammentreffen, dass wir in Aegypten unter den koptischen Kleinbronzen eine ganze, grosse Gruppe nachweisen können, die ausschliesslich solche Musikanten darstellt.[3] Da sie als Beschläge für Möbel und Gefässe gedacht sind, ist ihre Ausführung zumeist eine sehr rohe. Ich bilde hier eine Serie ab, die ich für das Kaiser Friedrich-Museum[4] zusammengebracht habe. Da sehen wir den Knaben mit der Doppel-, da den mit

[1] Auf der Tafel unten links gegen die Mitte.
[2] Vgl. die Zusammenstellung zu Nr. 7001 f. meines Kataloges.
[3] Vgl. die Zusammenstellung zu Nr. 7002/3 meines Kataloges des ägyptischen Museums in Kairo.
[4] 1054—1058 meines Inventars.

der einfachen Flöte. Eine Flasche des Kairiner Museums[1] zeigt neben dem Flötenbläser auch den Knaben mit den Schallbecken. Und was endlich die Putti mit den Vögeln anbelangt, so gehören auch sie zum beliebten Typenvorrat der koptischen Kunst. Ich bilde hier (Abb. 42) zwei rohe Holzfiguren ab, die ich für das Kaiser Friedrich-Museum (260/261) erwarb. Ein Beispiel auch im ägyptischen Museum in Kairo[2], ein anderes auf einem Seidenstoff bei Forrer[3], der fünf Knaben mit verschiedenen Attributen und Tieren zeigt.



Abb. 42. Berlin, K. F.-M.: Holzfigürchen aus Aegypten.

Wo immer wir also hinblicken, überall finden wir für die zahlreichen Einzelheiten des Aachner Reliefs ganze Typenserien in Aegypten. Dahin gehört auch die Muschelkuppel des Tempietto mit dem eigenartigen Aufsatz. Ich habe auf dieses Detail bereits gelegentlich der Zuweisung des Ashburnham Pentateuch an die alexandrinische Kunst gehandelt.[4] Als nur in Aegypten möglich, sehe ich ein anderes Motiv dieses Tempietto an, die rechtwinklige Ausbuchtung des Architravs über dem sitzenden Horus. Das ist ein altägyptisches Motiv, das sich bis in die christliche Zeit erhalten hat. Beispiele sind die Kirche de Klosters Bakara bei Sammallut[5] und das Langhaus der Kirche des Der el-Malak[6]

Zu dem Kreis, den die beiden Schnitzereien in Aachen und Wien vertreten, gehört noch eine dritte im Musée Cluny. Darauf haben schon Aus'm Werth und Dobbert aufmerksam gemacht, letzterer hielt sie für das ursprünglich zugehörige Gegenstück der Aachner Isis, obwohl das Pariser Stück grösser (0·42 *m* hoch) ist.[7] Für uns bedeutet die nahe Verwandtschaft zunächst nur, dass beide Arbeiten aus gleich geschulten ägyp-

[1] Nr. 9083 meines Kataloges.
[2] 8758 meines Kataloges.
[3] Röm. und byz. Seidentextilien, Taf. II, 8.
[4] Orient oder Rom, S. 34.
[5] Die ich demnächst auch im Aufriss veröffentlichen werde.
[6] Gayet, l'art copte, p. 163 f.
[7] Kraus, Realencyklopädie I, S. 401 und Repertorium für Kunstw. VIII, 179 f. Abbildung bei Venturi, Storia I, p. 398 u. a. O. und Jahreshefte des österr. arch. Inst. IV, Tafel III. (S. 129.)

tischen Händen hervorgegangen sind. Dargestellt ist wieder eine stehende Frau. Das Gewand ist dem in Aachen und Wien sehr ähnlich behandelt, nur bleibt die rechte Brust frei. Der Kopf ist dem der Wiener Stadtgöttin in allem sehr verwandt, doch fehlt die Krone; dafür halten Putti einen Kranz darüber. Die Gestalt stützt die Rechte auf einen oben und unten — wie bei der Wiener Roma — in Blätter endigenden Stab und hält in der Linken eine grosse Schale. Sie wird der Höhe nach von Zweigen umrankt und unten wie die Aachner Isis begleitet von einem bocksfüssigen Pan rechts und einem Mädchen links, das den Stab umfasst — wie der Barbar auf dem barberinischen Kaiserdiptychon — und in den Händen eine Schnur mit Anhängseln hält.



Abb. 43. Berlin, kgl. Museen: Elfenbeintäfelchen mit dem sog. Apollo.

Eine nach jeder Richtung befriedigende Deutung kann für dieses Relief ebenso wenig gegeben werden, wie für das Aachner und Wiener.[1] In dieser Beziehung schliesst sich der Gruppe noch ein viertes Elfenbeinschnitzwerk an, das Graeven kürzlich ohne rechten Grund als römisch publiciert hat (Abb. 43).[2] Es ist eine merkwürdige Tafel des Berliner Museums, darstellend eine stehende Gestalt, die in der Rechten drei Masken, in der Linken eine Leier hält. Auf dem lockigen Haar sitzt ihr schief eine Art durchbrochener Kessel mit flatternden Bändern. Zu all dieser

[1] Die von Graeven Jahreshefte u. a. O. gegebene Auslegung auf Ariadne wirkt nur, so lange man die Beziehung der Wiener Pyxis mit Dionysos im Auge hat.

[2] Ein angebliches Elfenbeindiptychon des Maximianklosters in Trier. Bonner Jahrbücher, Heft 107, S. 50 f. Vgl. Venturi Storia, p. 402 und 531

Faschingsausrüstung kommt ein mächtiges Schwert, das um die Schulter gehängt ist, dazu ein ernst sein wollendes Theatergesicht. Für mich ist gerade dieses Fragment ein typischer Vertreter der alexandrinisch-ägyptischen Mischcultur der Spätzeit, die nach keiner Richtung fest ausgeprägte Formen oder typische Einfachheit zeigt. Da wogt in Ueberlieferung und Form alles spielend decorativ durcheinander. Es ist eine Art unbewusster Selbstironie, die aus dem Berliner Fragment spricht, etwas von dem Geist, den der alte Koch in jüngeren Jahren im Bilde der Mode geisselte, als er sich am Scheidewege zwischen der stillen Einfalt griechischer Kunst und dem leeren Formelkram akademischer Ueberlieferung darstellte.[1] Dem Aachner Relief steht das Fragment nahe in der Bildung der Hände und der Art, wie das Gewand durch einen Knoten zusammengehalten wird, ferner darin, dass beidemale die Rechte mit dem langen, engen Aermel das Attribut, einmal das Schiff, das andere Mal die Masken, seitlich in die Höhe „stemmt". Der Wiener Alexandreia ist die Bildung der Gesichtszüge verwandt. Der drollige Kessel auf dem Lockenhaupt des Mimen aber findet seine Analogie in dem reizenden Köpfchen eines Stoffmedaillons, das Goleniščev aus Aegypten gebracht hat (Abb. 44).[2] Hier soll das Casserol wol unzweifelhaft eine Mauerkrone, der Frauenkopf also wieder eine Stadtgöttin bedeuten. Man vergleiche auch die Kopfhaltung, die Haartracht und die Ohrgehänge mit unserer Isis. Damit schliesst sich der Kreis der für das Aachner Relief der Stadtgöttin von Alexandreia und Isis geltend zu machenden Parallelen aus Aegypten.


Abb. 44. Petersburg, Coll. Goleniščev: Gewirkter Wollstoff aus Aegypten.

[1] Zeitschrift für bild. Kunst IX (1874) S. 65.

[2] „Archäol. Resultate einer Reise nach Aegypten." Sapisok der k. russ. arch. Gesellschaft, V, Taf. IV, 2.





Aachen, Domkanzel: Linkes Bakchosrelief.
Abb. 45. Nach einer Original-aufnahme.
Abb. 46. Nach einem plan gemachten Gipsabguss.

5. und 6. Die beiden Bakchosgestalten.

(Abb. 45 und 46.)

Man wird auch diese beiden Schnitzereien von vornherein nur verstehen, wenn man sie nicht ernst im Sinne der griechischen Kunst nimmt, sondern als ein spielend naives Ausspinnen von Motiven, die, dem einen, figürlichen Teil nach in Hellas, dem anderen, ornamentalen Teil nach im Orient geboren, in Aegypten aber zu einer rein decorativen Einheit verbunden worden sind. Eigentlich gehe ich schon zu weit, wenn ich die landläufige Deutung der beiden nackten Männer auf Bakchos übernehme. Sie stehen beide in fast gleicher Haltung da mit rechtem Standbein, das linke unterhalb des rechten Knies darüber gelegt. Der Oberkörper stützt sich auf den linken Arm, die rechte Hand greift hoch über den Kopf empor. Ueber die

linke Schulter und den Arm ist ein Mantel geworfen, der dann zu beiden Seiten der Gestalt herabwallt. Identisch sind auch die Köpfe und Körperformen behandelt. Zunächst tragen beide die typisch spätägyptische Frisur: das volle, über der Stirn gescheitelte Haar, das in je einer, über jede Schulter auf die Brust herabfallenden Schmachtlocke endet. Das lange Gesicht zeigt weit aufgerissene Augen, lange, schmale und spitze Nase und halboffenen Mund. Der Körper ist fett gepolstert. Auffallend sind dem gegenüber die langen, schmalen Hände. Auch die Umgebung, in welche die beiden Jünglinge gebracht sind, ist gleich: Rankenwerk, von Putten und Tieren durchsetzt. Davon später. Der Unterschied beider Schnitzwerke liegt lediglich in dem, was die rechte Hand tut: das einemal (Abb. 45/46) umfasst sie einen Zweig, das anderemal (Abb. 48/49) hält sie einen Krug, aus dem eine Flüssigkeit nach abwärts strömt, einer Löwin in den Rachen, der auf dem andern Stück ein gleiches Tier entspricht, das aber den Strahl aus einem Löwenspeier empfängt, auf den sich der Jüngling stützt. Das Gegenstück zeigt statt dessen eine kleine korinthische Säule mit Postament.

Das Motiv, eine nackte männliche Figur in ruhender Stellung mit gekreuzten Beinen darzustellen, ist der attischen Kunst des IV. Jahrhunderts geläufig. Ich erinnere an die schöne Grabstelle vom Ilissos.[1] Es lag nicht fern ab, damit das praxitelische Motiv zu verbinden, wonach sich der Oberkörper nach der Seite auf einen der beiden Arme lehnt, der andere erhoben ist. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art bietet ein hellenistisches Reliefbild im Palazzo Colonna in Rom, einen Jüngling darstellend, der sich auf eine rechts stehende Herme stützt und die rechte Hand an das Ohr legt. Schreiber hat ihn Narkissos genannt.[2] Von da zu unseren bakchischen Figuren ist nur noch ein Schritt. Bekleidet kommt die Gestalt sehr häufig vor und gibt dann den guten Hirten, der mit gekreuzten Beinen dasteht und sich mit der Linken auf den Stab stützt. So schon auf der bekannten Alxenorstele aus Orchomenos[3] und sehr häufig

---

[1] Das Museum, Jahrgang 5, Tafel 126, Klassischer Skulpturenschatz, Tafel. 367.

[2] Hellenistische Reliefbilder, Tafel XVI.

[3] Springer, Handbuch 4. A. I, S. 95.



in der frühchristlichen Kunst.[1] Dem gegenüber muss aber hervorgehoben werden, dass der nackte Typus in der Spätzeit fast nur in Aegypten, hier aber gleich in so vielen Beispielen nachgewiesen werden kann, dass man den Eindruck gewinnt, auch er sei am Nil zu einem der beliebtesten Ziermotive geworden. So zeigen ihn gleich typisch zwei Knochenschnitzereien, von denen die eine 1875 in Sakkara ausgegraben und in das Museum von Kairo (7089) gekommen ist, die andere von mir in Alexandria erworben worden ist (K. F.-M. 402). In ersterem Stück kreuzt die Gestalt das linke Bein über das rechte, stützt sich dabei auf den linken Arm und hat die ägyptische Haartracht: volle, gescheitelte Massen, die unten in eine einzelne Locke oder ein Band endigen — das alles also genau wie in den Aachner Reliefs, dazu in beiden Stücken der dem Körper als Folie dienende Mantel. Das Berliner Stück ist im Gegensinn gleich: Der Jüngling kreuzt den rechten Fuss über den linken, und stützt sich auf den rechten Arm. Am Haar fehlen die Bänder beziehungsweise die Einzellocke; dafür ist der linke Arm erhoben.[2] Die Attribute sind, glaube ich, nebensächlich. Ebenso wäre es wahrscheinlich verfehlt, die Figur anders als rein decorativ deuten zu wollen.

Eine weitere Parallele aus Aegypten[3] bietet ein 0·34 *m* breites und 0·42 *m* hohes Relief in sehr porösem Kalkstein bei Dr. Forrer in Strassburg. Dort steht der nackte Mann mit Schultermantel unter einer Arkade, kreuzt das rechte Bein über das linke und stützt sich mit der Linken auf einen Stab, der oben[4] wie in der Wiener Romatafel mit einem Blütenmotiv endet. Die rechte Hand ist gesenkt und hält, das ist unmittelbar wie auf den Aachner Reliefs, einen Krug, aus dem sie eine Flüssigkeit über ein links unten sitzendes und zurückblickendes Tier giesst. Beachtenswert ist noch die Frisur: es

[1] Garrucci 44, 1. 67, 1. 79, 1. 82, 1. 91, 1. 218, 2. 239, 6. 296, 2. 306. 394, 8. 403, 2 u. a. O.

[2] Eine sehr nahe Analogie zu den Aachner Tafeln bietet auch Apollo auf der die Musen darstellenden Elfenbeintafel in St. Etienne zu Bourges. Phot. von Giraudon B. 610.

[3] Vgl. auch eine im Mithräum von Memphis gefundene weibliche Statuette des Museums zu Kairo, Nr. 7262 meines Catalogue.

[4] Das untere Ende ist weggebrochen.

sitzen zwei Wülste von Löckchen wie eine Doppelhaube übereinander.[1]

Die Figur allein, ohne die Ranken, kommt nicht weniger als viermal auf einem Funde vor, der in den Prophetengräbern in Jerusalem gemacht wurde und sich jetzt im British-Museum befindet.[2] Es sind Schliessen und Beschläge in vergoldeter Bronze. Einmal stützt sich der Mann mit gekreuzten Beinen auf einen Stab nach rechts, wo, wie neben dem Satyr des Isisreliefs, ein aufblickender Hund sitzt; links, wie so oft an den Aachner Bildwerken, ein Baum. Ein andermal stützt er sich mit beiden Händen auf den Stab, und neben ihm rechts erscheint ein Panther; dann wieder hält er einen Zweig in der Hand, und das vierte Mal ist er mit einer weiblichen Gestalt gruppiert. Wie eine, mit diesen Stücken gefundene, mit dem Kreuz geschmückte Armbrustfibel zeigt, handelt es sich um Stücke aus christlichem Besitz. Das wird auch bei den Aachner Reliefs in Betracht kommen. Und noch auf etwas anderes bereitet diese in Syrien gefundene Parallele indirect vor: auf diejenigen Beispiele, wo unser Gestaltentypus nach der besonders in Syrien beliebten Zierart, wie in Aachen, von Weinranken umschlossen ist.

Auf ägyptischen Stoffen kommt das öfter vor. Ich hebe als Beispiel ein Stück heraus, das sich im Grassi-Museum in Leipzig (III, 10, Abb. 47) befindet.[3] Dieser Wollstoff, ein Rundeinsatz, zeigt das orientalische Lieblingsmotiv der decorativen Flächenfüllung: eine Vase, von Tieren, hier zwei Hirschen flankiert, das Ganze inmitten von Rankenästen, die aus der Vase entspringen und sich gleichmässig nach allen Seiten ausbreiten. Oben nun, über der Vase erscheint im gegebenen Fall unser Jüngling. Er steht mit rechtem Standbein, das linke darübergelegt, in Vorderansicht da und ist nackt; nur ein schleierartiger Mantel fällt ihm von den Schultern herab. Die Linke stützt er hoch auf einen oben und unten, wie an dem Cluny-Relief, in Blätter (?) ausgehenden Stab, die rechte Hand ist genau wie bei unseren Aachner Schnitzereien hoch über den Kopf erhoben. Dazu kommt, dass neben ihm links, wie in unseren

[1] Dazu ist das Relief Nr. 7278 des ägypt. Museums in Kairo zu vergleichen.

[2] Dalton, Catalogue 257 – 263, wo auch Abbildungen.

[3] Eine photographische Aufnahme verdanke ich der Güte R. Graul's.

Reliefs rechts, ein Tier sitzend erscheint und den Kopf zurückdreht.

Die nächste Analogie bietet dann ein ägyptischer Rundgiebel des Kairiner Museums, den ich erst nach Anlage des

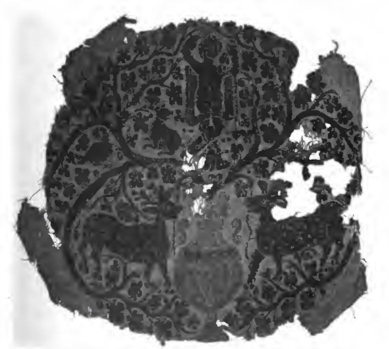


Abb. 47. Leipzig, Grassi-Museum: Gewirkter Wollstoff aus Aegypten.

Kataloges durch eine mir freundlich von Emil Brugsch-Bey übersandte Photographie kennen lernte.[1] Die Nische ist dort ganz ausgefüllt durch das Geranke eines Weinstockes, der rechts unten neben einem Postament aufwächst, das einer Figur vom Aachner Typus als Stütze dient. Das Ganze ist stark abgerieben und rein decorativ ohne jede Feinheit gearbeitet. Die gekreuzten Beine werden durch ein Gewand verhüllt, das aber wieder, wie bei einer kleinen Beinschnitzerei in Berlin,[2] bis

[1] Journal d'entrée 35315, Kalkstein mit Spuren roter Farbe, 0·90 *m* lang, 0·47 *m* hoch, 0·40 *m* tief. In meinem Catalogue unter Nr. 7292 *a*.

[2] Nr. 425, davon unten S. 83, Abb. 61.

unter die Scham heruntergeglitten ist. Auf dem Kopfe scheint ein eigenartiger Schmuck zu sitzen oder es ist unter die runden Löckchen ein Streifen gelegt.[1] Die Bewegung der rechten Hand ist nicht deutlich erkennbar, unter ihr am Boden scheint ein Löwe angedeutet.

Hier ist nun der Ort, endlich auch einen Blick auf das Rankenwerk der beiden Aachner Reliefs zu werfen. Auf dem einen mit der Säule (Abb. 48 49) wächst neben dieser, wie in dem Rundgiebel, der Weinstock auf: man sieht zwischen Fuss und Säule ganz klein eine Vase und dann, wie sich der Stamm um die Säule windet, dem Jüngling unter dem Arm durch nach oben und unten geht, sich hinüber um den andern Arm windet, das Gesicht mit Blättern und Stilen symmetrisch umrankt und endlich in einer regelmässigen Wellenlinie nach links abwärts herabfällt. An den Rankenstil setzen Nebenzweige an, die sich einrollen, entweder um eine mittlere Traube oder öfter um ein Lebewesen, wobei dann der Stil in ein Blatt oder eine Traube ausläuft. Diese und die andern dazwischen rankenden Blätter sind alle dreilappig, jeder Lappen für sich bewegt und der Länge nach gerippt, der Stil in der Mitte mit einem Knoten aufliegend. Als Füllmotive sieht man in den Einrollungen: rechts neben der Schulter einen Löwen, in der Ecke darüber einen nackten Knaben vom Rücken gesehen mit in den Nacken zurückgelegtem Gesicht, der beide Arme, wie es scheint mit einer Flöte, zum Munde erhebt. Links oben zuerst eine Löwin, darunter einen Knaben mit spitzer Mütze, der, scheint es, eine Traube abschneidet, dann eine, den Kopf durch die Ranken steckende Gazelle, einen an der Traube pickenden Vogel, einen Hasen und endlich ganz unten eine Art Möve. — Auf dem andern Relief (Abb. 45/46) kommt die Weinranke hinter der Löwin hervor; rechts neben dem Kopf wieder das Tier und oben in der Ecke der Flöte blasende Knabe, nur anders bewegt und gegenüber der regelmässige Rankenstreifen mit fast genau den gleichen Füllmotiven. Diese Uebereinstimmung verdient hervorgehoben zu werden; sie steht vereinzelt in der ungeheuren Mannigfaltigkeit, die sonst auf diesem Gebiete herrscht.[2]

[1] Vgl. das Kairiner Stück 7278 meines Kataloges und die oben erwähnte Figur bei Forrer.

[2] Vgl eine Tafel in Triest. Arch. Zeitung 1875, Taf. 12.





Aachen, Domkanzel: Rechtes Bakchosrelief.
Abb. 48. Nach einer Originalaufnahme. Abb. 49. Nach einem plan gemachten Gipsabguss.

Die Weinrebe muss schon in den alten Reichen des Zweistromlandes zum Typenschatze der Decorateure gehört haben. In der Sucht, kein Plätzchen einer Wand ohne Schmuck zu lassen, scheinen sie bisweilen gern dann zu ihr gegriffen zu haben, wenn es sich darum handelte, den um Menschen- oder Tierdarstellungen herum leer bleibenden Raum der in Streifen geteilten Flächen zu füllen. Das wäre dann im Prinzip schon die gleiche Art des Vorgehens wie auf den Aachner Reliefs. Den Beweis für diese Annahme scheinen mir unzweideutig einige der bis jetzt bekannten Reste assyrischer Wanddecoration im British-Museum zu erbringen. Sie stammen aus Kujundschik. Wir sehen einmal ein Königspaar auf hohen Möbeln, über ihnen zwei Weinzweige;[1] diese könnten hier in-

[1] Perrot et Chipiez II, 652, Woermann, Gesch. der Kunst I 179.

haltlichen Wert haben, weil das Paar trinkend gegeben ist. Ein solcher Grund fällt bei einem zweiten Relief, Sennacherib darstellend, weg.[1] Dem Könige werden nach der Keilinschrift die Gefangenen der Stadt Bachis vorgeführt. Es lag also inhaltlich, scheint es, wohl kein Grund vor, den Weinstock anzubringen; und doch füllt er hier in mehreren, reichverzweigten Stöcken den ganzen oberen Teil des Reliefs. Aehnlich in einer anderen Platte, die ein Löwenpaar zeigt: den Hintergrund füllen hohe Lilien und Bäume; um letzteren schlingt sich ein Weinstock und entsendet seine Zweige fast radial nach zwei Richtungen,[2] also offenbar auch wieder raumfüllend. Den besten Beleg für eine in Persien und Baktrien blühende Weinranken-Ornamentik würden wir indirect durch die chinesischen Traubenspiegel erhalten, wenn sich F. Hirths Hypothese bestätigte, dass diese von chinesischen Kunstkritikern der Zeit des Kaisers Wu-ti (140 – 86 vor Chr.) zugeschriebenen, in der chinesischen Kunst ganz unvermittelt auftauchenden Spiegel durch die Gesandtschaftsreise des Generals Tschang K'ién von Ta-yän (Ferghana) aus angeregt wurde.[3]

Die Anordnung des Stammes im Linienfluss einer Welle, die Umsetzung also des Zweiges in die richtige Ranke mag sich erst unter griechischem Einfluss vollzogen haben, jedenfalls aber auch auf orientalischem Boden. An der Vorliebe, die Weinranke zur Flächenfüllung zu benützen, wird damit nichts geändert. Den klassischen Beleg hierfür gibt die Fassade von Meschetta.[4] Ja, ich finde einen engeren Bezug der Ranke auf unseren bakchischen Reliefs zu einzelnen Feldern dieser grossen Ruine darin, dass auch dort das Weinblatt unnatürlich mit nur drei Lappen und in jener unantiken Verbindung mit dem plastisch bis in die Mitte fortlaufenden Stengel vorkommt, der dann mit einem Knopf oder gar mit drei Beeren, wie auf unserer Platte mit dem Löwenspeier endet. Es würden sich also hierin spezifisch

[1] Perrot et Chipiez II p. 519.

[2] Perrot et Chipiez II p. 567, besser und vollständiger bei Woermann a. a. O. I S. 178. Vgl. auch Layard, The mon. of Nineveh passim.

[3] Fr. Hirth, Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst S. 12 f.

[4] Ich verdanke die genauere Kenntnis dieses grossen, kunstwissenschaftlich ausschlaggebenden Bildwerkes R. Brünnow, in dessen Reisewerk ausführlich über die Architektur wie den Schmuck zu handeln sein wird.

syrisch-orientalische Züge auf ägyptischem Boden geltend machen, was ja ganz allgemein zu belegen ist.

Die Eigenart dieser Blattbildung und die eben berührte Verwandtschaft zweier, heute so weit auseinander liegenden Denkmale wird erst dann eindringlich klar, wenn man sich die übrigen, im Oriente giltigen Typen der Weinranke vor Augen hält. Da ist zunächst die am stärksten hellenistische Art, jene fast naturalistisch treue Bildung mit plastischen Rippen, wo jedes Blatt tief unterschnitten für sich zu leben scheint, und das Ganze mit der Natur wetteifert. Wir finden ein Prachtstück



Abb. 50. Berlin, K. F.-M.: Holzarchitrav aus Aegypten.

dieser Art im lateranensischen Museum in Rom;[1] dann ein paar von Weinlaub umsponnene Säulentrommeln im kais. ottomanischen Museum in Konstantinopel,[2] ferner die wahrscheinlich aus Antiocheia stammende Maximians-Kathedra in Ravenna, endlich die Holzsculptur eines Architravs mit Löwen zu Seiten einer Vase, die ich aus Aegypten nach Berlin brachte (K. F.-M. 242, Abb. 50). Ich möchte glauben, dass dieser Typus in den hellenistischen Grossstätten zu Hause war.

Eine andere Art wird uns vergegenwärtigt durch ein Stück Elfenbein, das sich heute im K. F.-M. befindet (Abb. 51)[3] und schon in der Grösse eine sehr beachtenswerte, im ägyptischen Boden gefundene Parallele zu den Aachner Stücken bildet. Es ist bis zu 12·5 *cm* breit und bis zu 19 *cm* hoch. Mit den Aachner Schnitzereien teilt es auch die halbrunde Oberfläche; diese ladet bis zu 3 *cm* aus. Diese Uebereinstimmung erklärt sich sehr einfach: es ist die ursprüngliche Form des Elefantenzahnes, die damit gewahrt ist. Im Innern sieht man noch deutlich die sich

[1] Wickhoff, Wiener Genesis, Fig. 11. Riegl, Die spätröm. Kunstind. S. 71.

[2] Byz. Zeitschrift I, Tafel I f.

[3] Nr. 449 meines Inventars.

verjüngende Höhlung. Ich fand das Berliner Stück in der Sammlung des Dr. Fouquet in Kairo, wohin es aus dem Fajum gekommen sein soll. Es schneidet unten gerade mit einem Flechtbande, oben schräg mit einer einfachen Leiste ab; an beiden Enden sind Teile ausgebrochen. Der ganze Raum zwischen den breiten Randstegen ist mit Rankenwerk gefüllt, das zuerst einen recht wirren Eindruck macht. Bei näherem Zusehen zeigt sich, dass es nach ganz strengen Gesetzen componiert ist.

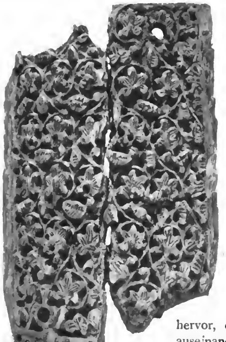


Abb. 51. Berlin, K. F.-M.: Elfenbeinschnitzerei aus Aegypten.

Unten standen drei Krüge; es ist nur noch einer, links, erhalten, und auch dessen Bauch ist durch ein grosses Loch entstellt. Aus jedem Krug wuchsen zwei Stile hervor, die zweimal symmetrisch auseinander- und dann wieder zusammenlaufen, so die ganze Fläche mit einem Netz, das sich ohne Ende fortsetzen liesse, überspinnend. In jeder Bogenöffnung rollen sich oben Zweige zu fünflappigen Blättern ein, während in die Zwickeln oben und unten Trauben gelegt sind. Diese Trauben sind quer, die Blätter aber der Länge nach gerippt; auch haben sie denselben inmitten des Blattes mit einem Knollen endigenden Stil, wie das Laubwerk der Aachner Tafeln.

Diese Rankenart ist nun im Gegensatze zu der an erster Stelle genannten naturalistischen Art, eine mehr conventionelle. Sie ist in ein fast geometrisch wirkendes Gitterwerk gebracht und unter reichlicher Anwendung des Bohrers hergestellt. Es wird niemand verkennen, dass das die Art von Meschetta und der beiden Aachner Schnitzereien ist. Auf letzteren tritt das

Durchsetzen der Ranke mit einem geometrischen Gerippe nur stärker zurück als in Meschetta.

Ich bin in der glücklichen Lage, zu allem Ueberfluss auch noch die Fäden, die ich einerseits für die figürliche Darstellung,




Abb. 52 und 53. Kairo, Aegyptisches Museum:
Vorder- und Rückseite einer in Aegypten gefundenen Elfenbeinschnitzerei.

andererseits für das Rankenwerk klargelegt habe, anschaulich zusammenfassen und die Frage des Ursprungs der Aachner Reliefs damit endgiltig entscheiden zu können. Es müsste das geschehen durch ein Denkmal, das all die charakteristischen Merkmale vereinigte und zweifellos ägyptischer Provenienz wäre. Ein solches Document fand ich mitten unter altägyptischen Stücken in einer Vitrine des ägyptischen Museums in Gise[1] (Abb. 52/53). Nach dem Journal d'entrée (Nr. 31699) war es zwischen dem 6. und 16. April 1897 angekauft worden. Es ist ein Stück Elfenbein von derselben Grundform wie die Aachner und die Stücke im Musée Cluny und Berlin, d. h. der Schnitzer verwendete

[1] Vitrine N im Saal 70. Nr. 7116 meines Kataloges.

die gegebene convexe Aussenfläche des Elefantenzahnes, so dass die Vorderseite ausbaucht, die Rückseite die ebene Schnittfläche zeigt.[1] Im Zenith der Krümmung erscheint vorn, das Mittellot bildend, derselbe nackte Jüngling, den ich im Anschluss an die beiden Aachner Reliefs als einen in Aegypten beliebten Decorationstypus nachgewiesen habe. Auf dem linken Bein stehend, schlägt er das rechte darüber und stützt den Oberkörper auf den linken Arm. Da diesem eine Unterstützung fehlt, die Ranke und das Blatt aber schwerlich dafür genommen werden kann, so zeigt sich damit schlagend, wie gewohnheitsmässig und gedankenlos der Schnitzer arbeitet.)Der weggebrochene rechte Arm war erhoben, der Ansatz über dem Haar könnte von der Hand herrühren. Der Kopf zeigt die grossen Augen und das volle gescheitelte Haar, das in einer Schmachtlocke auf die Brust herabfällt. Ich meine, eine schlagendere Analogie für die Aachner „Bakchos"-Figuren lässt sich wohl kaum wünschen. Verschieden ist nur die Behandlung der Körperformen. In Aachen sind sie rund und schwammig, an dem Kairiner Stück scharf geschnitten und wulstig. Darin äussert sich typisch wohl die der alexandrinischen gegenüber eigenartige Hinterlandkunst Aegyptens.

Die Rankenführung ist derart verwandt mit der Aachner Art, dass man glauben möchte, denselben Handwerker vor sich zu haben. Wie der Stamm dem Jüngling unter dem linken Arm durchwächst — man halte dazu die Form der herabhängenden Hand — das deckt sich mit dem einen Relief, die Ausstattung des Blattes mit nur drei Lappen entspricht beiden und die Art, wie der Stil mündet, und sein Ansatz auf dem Blatte durch drei Knöpfe markiert wird, das ist völlig gleich der Art der beiden Blätter zu Seiten des Kopfes der Figur mit der Säule. Auch die Bildung der Trauben mit steifem Stil und die Einfügung eines Vogels in die Einrollung rechts unten ist die gleiche.

Die flache Rückseite zeigt eine aus einer mittleren Vase entspringende Weinranke mit Vögeln; zur Seite unten sitzt ein Perlhuhn, oben in der Mitte ein anderer Vogel.[2] Nach dem

---

[1] Die natürlich gegebene runde Bildfläche wurde in Aegypten auch in Holz nachgeahmt. Dr. Fouquet besitzt dafür einen Beleg.

[2] Die symmetrische Composition ermöglicht die Feststellung der ursprünglichen Masse des Fragmentes. Es hatte 10·5 *cm* Höhe, 9 *cm* Breite. Die Rundung steigt bis zu 2·5 *cm*.

ersten Eindruck und der Form des Weinblattes zu urteilen, möchte man glauben, dass es sich trotz der drei Knöpfe an der Einmündung des Stiles in das Blatt um die reine, naturalistische Ranke der hellenistischen Grosstädte handelt. Tatsache aber ist, dass diese Ranke einen ganz bestimmten Typus der Geometrisierung wiedergibt, dessen Vertreter ich der Masse nach vorwiegend in Aegypten nachweisen kann. Man verfolge die Entwicklung des Stiles: aus der Vase hervorkommend, legt er sich bis an den Rand aus, geht dann in einem grossen Bogen herüber nach dem Mittellot und rollt sich endlich im Schwunge eines Fragezeichens ein. Mit der entsprechenden Ranke der anderen Seite ist die Verbindung so hergestellt, dass sich die Enden durchschlingen und die Stile oben an der Berührungsstelle durch einen Ring mit Dreiblattaufsatz umschlossen sind. Diese Art Rankenführung ist nun typisch für den Ziergriff einer ganzen Reihe ägyptischer Bronzelampen. Ich habe zwei in Gise für das K. F.-M. in Berlin erworben,[1] eine kam neuerdings aus Altkairo in den Besitz von Dr. Fouquet und das Fragment einer solchen Lampe, gerade der Rankengriff befindet sich im Museum zu Kairo.[2] Andere Beispiele findet man im British Museum[3] und bei Forrer.[4] Darüber an anderer Stelle.

Auch die Betrachtung der Bakchos-Figuren hat also bestätigt, was schon alle anderen Reliefs, jedes unabhängig für sich, unabweisbar klar erkennen liessen: dass die ganze Reihe der Aachener Reliefs ägyptischer Provenienz ist.

Es erübrigt mir noch, ein Wort darüber zu sagen, wie die besprochenen Elfenbeinschnitzereien aus Aegypten nach Aachen gekommen sein können. Ich möchte hier nicht wiederholen, was andere darüber mutmassten.[5] Man wird wertvolle Anregungen auch in der Arbeit finden, die G. Humann kürzlich über die Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf

[1] Nr. 878 und 886 meines Inventars.

[2] Nr. 7016 meines Kataloges.

[3] Dalton Catalogue Nr. 495/6.

[4] Frühchristl. Alterthümer VI 3 und 3a.

[5] Vgl. darüber zuletzt Beissel, Die Aachenfahrt, S. 20.

ihre zeitliche und örtliche Entstehung veröffentlicht hat.[1] Hier soll nur auf einige, für die Aachner Reliefs im Besonderen bedeutungsvolle Tatsachen aufmerksam gemacht werden.

Ich glaube oben nachgewiesen zu haben, dass das barberinische Diptychon, Konstantin als Glaubenshelden darstellend, aus Alexandria stammt. Ueber den Weg, den dieses Prachtstück vom Nil nach Rom, wo es der Louvre erworben hat, nahm, erhielten wir vor kurzem ganz merkwürdige Aufschlüsse durch die sechs Columnen, die sich auf seiner Innenseite mit Tinte geschrieben finden und die H. Omont, so weit es ging, entziffert hat.[2] Es ist eine lange Liste, mehr als 350 Namen von Gläubigen, die einst, wie Omont annimmt, beim Totengebet nach der Messe verlesen wurden. Unter diesen Namen finden sich — und das ist das Ueberraschende — viele, die den christlichen Gemeinden am Rhein und der Diöcese von Trier im Besonderen anzugehören scheinen. So liest man darauf die Namen Agricius, Anastasius, Rusticus, Sabaudus, d. h. Namen, die zwischen dem IV. und VI. Jahrhundert von Erzbischöfen von Trier, dazu Gratianus und Pappulus, die von Bischöfen von Metz getragen wurden. Dann die Trier eigenen Namen Ariulfus und Gaudentiolus. Der rheinische Ursprung der Liste wird ferner bestätigt durch den Schluss der fünften Colonne, wo sich in chronologischer Folge die Namen einiger Könige von Austrasien aus der zweiten Hälfte des VI. bis zur Mitte des VII. Jahrhunderts finden: Heldeberti, Theudeberti, Theuderici, Clothari, Sygisberti, Childeberti, Atanagildi, Fachileuvae, Ingundae.

Die Liste ist also um die Mitte des VII. Jahrhunderts entstanden; damals dürfte das Diptychon im Besitz einer rheinischen Kirche, vielleicht der von Trier gewesen sein. Damit erhalten wir aber sofort die Analogie zu den Aachner Reliefs. Diese sind zwischen 1002 und 1014 vom König Heinrich freigebig aus dem Seinen der heiligsten Jungfrau geweiht. Sie können damals erst, d. h. kurz nach dem Jahr 1000, von irgend woher nach Aachen gekommen sein, sie können aber, wie wahrscheinlich die Konstantinstafel, schon im IV. bis VII. Jahrhundert direct aus Alexandria nach dem Rhein bezogen worden sein.

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV (1902), S. 9 f.

[2] Journal des savants 1901, p. 104/5 und Monuments Piot, VII, p. 16.

Die Fäden, die sich hier anknüpfen, spinnen sich bis ins Mittelalter weiter. Das ist die zweite Tatsache, auf die ich in diesem Zusammenhange aufmerksam machen möchte. Wir sind nämlich, wie Haseloff nachgewiesen hat,[1] genötigt, einen Zusammenhang der Kunstschule des Erzbischofs Egbert von Trier (977—993) mit der altchristlich-orientalischen, bezw. syro-ägyptischen Kunst anzunehmen. Man sieht, da finden sich ganz allmählich Anzeichen zusammen, welche die Aachner Reliefs nur als das Glied einer Kette erscheinen lassen, deren Schlüssel vielleicht das jonische Marseille liefern wird, das immer von Rom teilweise unabhängige hellenistisch-orientalische Culturwege gegangen ist. Ueber Marseille mögen auch jene syrischen Vorbilder in die karolingische Kunst gedrungen sein, auf die ich nachdrücklich bereits im ersten Bande der Byz. Denkmäler (S. 58 f.) hinwies, als ich die Verwandtschaft der Miniaturen des syrischen Etschmiadsin Evangeliars mit karolingischen Miniaturen, besonders dem 781 bis 783 entstandenen Godescalc-Evangelistarium nachwies. Auch diese Handschrift gehört übrigens, wie schon Janitschek annahm, als ältester Vertreter zur Metzer Gruppe[2] oder vielleicht nach Trier selbst.[3] Es verlohnte sich der Mühe, den hier gewiesenen Spuren einmal monographisch nachzugehen. Man wird dann vielleicht der von Portheim und Courajod[4] angenommenen Etappenfolge: Ravenna-Mailand-Südfrankreich für den orientalischen Einfluss eine andere gegenüberstellen.

Portheim hat, das sei hier beiläufig gestreift, jedenfalls eher richtig gesehen als Courajod. Er hat für den Nachweis des orientalischen Einflusses ein Substrat gewählt, das sich tatsächlich zum Teil wenigstens mit den in Betracht kommenden Denkmälern deckt. Courajod aber greift im Beweismaterial fehl. Für ihn sind Documente des griechisch-orientalischen Einflusses die dreistreifigen Bandverschlingungen, die man überall in Italien findet und die ich an anderer Stelle als ein charakteristisches Merkmal des sogenannten Völkerwanderungsstiles vorgeführt

---

[1] Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, S. 133 Vgl. meine Zusätze, Byz. Zeitschrift XI (1902), S. 566 f.

[2] Die Trierer Ada-Handschrift, S. 85.

[3] Vgl. auch Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, S. 16, Anm. 9.

[4] Vgl. oben S. XI. Anm. 3.

habe.[1] Courajod steht damit nicht allein. Cattaneo[2] sieht diese Entrelacs für byzantinischen, Riegl[3] sieht sie heute noch für spätrömischen Ursprunges an. Man beruft sich dabei gern auf antike Pavimente und byzantinische Schrankenplatten, vergisst aber, dass in dem rein keltisch gebliebenen Irland eine Reincultur dieses Ornamentes zu finden ist, die wie so viele andere Beispiele beweist, dass die Bandverschlingung, gleich der Spirale spontan in verschiedenen, weit auseinanderliegenden Culturkreisen auftaucht. Sie ist eben doch das, was Semper[4] und Jacobstal[5] in ihr sahen, ein Ornament, das im Material wurzelt. Der orientalische Einfluss auf den Occident wird mit ganz anderen Mitteln, als man heute ahnt, nachzuweisen sein. Ansätze dazu finden sich bei Portheim, Haseloff und in meinen Arbeiten, vor allem auch in dem in diesem Abschnitt eröffneten Ausblicke.

[1] Preussische Jahrbücher, Bd. 73 (1843), S. 453 f.
[2] L'architettura in Italia dal. sec. VI. al mille circa.
[3] Altorientalische Teppiche S. 160, Stilfragen S. 268.
[4] Der Stil.
[5] Verhandlungen der Berliner anthropol. Gesellschaft 1898, S. 332 f.

III.

Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria.



Ich habe vorstehend Beinschnitzereien von zwei verschiedenen Stilrichtungen vorzuführen gehabt: die eine Gruppe, schon durch den Fundort der grossen Masse ihrer Vertreter als alexandrinisch gekennzeichnet, die andere, die Elfenbeinschnitzereien der Aachner Domkanzel und ihre Verwandten, zweifellos ebenfalls ägyptischen Ursprunges, aber der ersten Gruppe gegenüber eigenartig, beide zusammen offenbar der Spätzeit der antiken, bezw. der Frühzeit der christlichen Kunst angehörig. Gehen nun diese Richtungen in örtlicher Trennung nebeneinander her, sind sie durch Jahrhunderte von einander getrennt und beide alexandrinisch, oder ist die alexandrinische Gruppe älter, die Gruppe der Aachner Reliefs aber nicht nur jünger, sondern überdies in einem anderen Landesteile Aegyptens entstanden?

Ursprünglich finden wir in ganz Aegypten nur eine Kunstart, die der Pharaonen. Seit Alexander nistet sich dort, von dessen neu gegründeter Hauptstadt aus, die griechische Kunst ein. In römischer Zeit kommt dazu eine dritte Richtung, die syrisch-orientalische, und gleichzeitig fällt in dieses ganze Chaos noch ein neuer Keim durch das Christentum. Von der arabischen Umwälzung sehe ich hier ganz ab. Wie lassen sich nun in diesen Wirbel verschiedener Kunstströme unsere Beinschnitzereien einordnen?

Die im ersten Abschnitte vorgeführten Stücke des alexandrinischen Museums werden kaum jünger als das vierte Jahrhundert sein können, eher älter. Sind es auch antike Lieblingstypen, die sich rein dekorativ bis in spätere Jahrhunderte erhalten haben könnten, so spricht doch deutlich für die ältere Zeit die verhältnismässig reine, griechische Form und vor allem die ausserordentliche Seltenheit christlicher Stücke. Ich habe im zweiten und dritten Abschnitte, worin ich der antiken Nike Sinadino eine späte, christliche Wiederholung und der späten christlichen Knochenschnitzerei mit dem Opfer Abrahams eine

andere aus früheren Jahrhunderten gegenüberstellte, von vorneherein zeigen wollen, wie sich die ursprünglich rein hellenistische Form wandelt, zunächst wahrscheinlich ohne Einflussnahme local ägyptischer Elemente. Der vierte Abschnitt über die Beinritzungen lenkt dann aus dem hellenistischen in das koptische Fahrwasser ein, und der zweite Hauptabschnitt führt endlich ganz auf koptisches Gebiet. Durch diese Anordnung ist erreicht, dass am Anfange des Buches das rein Hellenistische, am Schlusse vorwiegend das typisch Koptische in geschlossenen Massen auftritt.

Dem alexandrinischen Kreis steht also derjenige gegenüber, den ich den Aachner Schnitzereien zur Folie geben musste. Der Contrast zeigt sich deutlich, wenn man die alexandrinischen Beinschnitzereien, die den Frauenleib unverhüllt zeigen (Tafel I/II), vergleicht mit den koptischen Nuditäten (Abb. 26 31), oder wenn man das alexandrinische Kaiserdiptychon (Abb. 17) neben den Horus als Reiter im Louvre (Abb. 16) und die Lünette von Bawit (Abb. 15) stellt. Der Typus ist zwar mehr oder weniger der gleiche hellenistische, aber die Form ist von einem anderen Geiste durchweht; Horus gibt dafür den Schlüssel. Nicht anders ist es mit dem stehenden Heiligen. Die Holzreliefs in Kairo und im K. F.-M. (Abb. 21) folgen einem hellenistischen Typus, der schon in dem Bissing'schen Steinrelief des Kriegers mit den Sperbern (Abb. 22) durch die Attribute eine locale Färbung erhielt. In den Holzpanneaus werden überdies die Formen primitiver und in der Bildung des Gewandes und Gürtels deutlich erkennbar altägyptisch. Für das Nereiden-Relief ist der griechische Ursprung des Motivs tausendfältig zu belegen; für die darin hervortretende Neigung zur Nudität aber konnte ich die Serie der Leda-Reliefs als Parallele vorführen. Das ist der Geschmack der grossen Masse der Aegyptier, handgreifliche Sinnlichkeit ohne jede ästhetische Beimischung. Der Grieche mag noch so sehr im Laster auf die Stufe des Aegypters herabgesunken sein, das angeborene Gefühl für Schönheit und eine gewisse künstlerische Hoheit hat ihn nie ganz verlassen. Die Isis tritt im Typus der hellenistischen Stadtgöttin auf; für ihre Umgebung aber konnte ich, abgesehen von allen rein ägyptischen Beigaben, auf die bei den Kopten so beliebten, in Alexandria nicht nachweisbaren, Musikanten-Figürchen in Bronze hinweisen. Die beiden

Bakchos-Reliefs endlich, auf den ersten Blick ausgeprägt hellenistisch, liessen sich in einen so grossen Kreis eigenartiger oberägyptischer Parallelen einordnen, dass hier vielleicht am deutlichsten das dem griechischen Motiv fremde Milieu hervortrat. Man betrachte nur nochmals Abb. 52/53, die Elfenbeinschnitzerei eines nackten Mannes inmitten von Ranken: deutlicher als an den Aachner Bakchos-Tafeln tritt hier in den Formen altägyptischer Formenzwang in der Bildung des menschlichen Körpers hervor.

Es ist dieser Gegensatz des Spät-Hellenistischen und Koptischen, auf den ich hier nachdrücklich aufmerksam machen möchte. Er ist identisch mit dem Gegensatz der alexandrinischen Kirche des II. Jahrhunderts und der orientalischen, in Aegypten koptischen Form des Christenthums seit dem IV. Jahrhundert. Die allmähliche Verzerrung des Hellenismus durch die immer stärker zur Geltung kommenden Elemente des ägyptischen Hinterlandes von Alexandria: das ist der Prozess, von dem die in diesem Büchlein vorgeführten Denkmäler deutlich Zeugnis ablegen. Ich denke, dass es kaum jemandem einfallen wird, in ihnen römische Kunst sehen zu wollen. Wenn davon vielleicht in dem Costüm der Kriegerheiligen etwas hervortritt, wie bei dem Anubis, der als römischer Legionär Wache am Eingange des innersten Grabes von Kom es-Schugafa hält,[1] so ist das gewiss kein Zug künstlerischer, sondern ein solcher rein äusserlicher Beeinflussung. Wie sehr das, was man für römisch zu halten gewohnt ist, z. B. die beiden Porphyrsarkophage des IV. Jahrh. im Vatican, immer noch hellenistisch ist, hat die in Aschmunen zu Tage gekommene Parallele, eine Holzsculptur des Berliner Museums gezeigt.[2] Die Typen, die wir auf den Beinschnitzereien gefunden haben, sind entweder rein oder in der Wurzel hellenistisch. Das kann nach dem, was Harnak, Usener, Wendland u. a. auf literarischem Gebiete erkannt haben, nicht mehr befremden.

Wichtiger sind für mich die orientalischen, im gegebenen Falle zum grösseren Teil ägyptische Züge, die diese hellenistische Typik durchsetzen. Das eigentliche Aegypten war und blieb

---

[1] Vgl. Les Bas-reliefs etc. pl. XII und v. Bissings Text, p. 8.
[2] Orient oder Rom, S. 65 f.

orientalisches Land,[1] es ist niemals vollständig weder von Hellas noch von Rom unterjocht worden. Auch ist unrichtig, was kürzlich wieder behauptet wurde, dass die griechisch-römische Antike und die altägyptische Kunst mindestens drei Jahrhunderte vor und ebensolang nach Christus im wesentlichen unvermischt nebeneinander herliefen.[2] Die Mischung vollzieht sich vielmehr schon vor dem IV. Jahrhundert. Das Resultat, die koptische Kunst, tritt wahrscheinlich schon im III. Jahrhundert in ihre Blüte. Diese Reorientalisierung der griechischen Kunst ist eine Tatsache, die angesichts dessen, was ich in diesem Buche an Belegen vorbringe, wohl von niemanden mehr wird weggeleugnet werden können. Ich habe das kürzlich bereits an der Hand der Porphyrgruppen von S. Marco nachzuweisen gesucht[3] und möchte dabei hier nicht länger verweilen. Der hellenistische Anstrich ging in Aegypten nicht tief; in christlicher Zeit treten die einheimischen Grundzüge wieder deutlich hervor. Worauf ich hier näher eingehen möchte, das ist die Frage nach der Ueberflutung des Hellenismus nicht nur in Aegypten, sondern im ganzen Osten durch den alten Orient, und wie weit Alexandria dieser Ueberflutung durch das eigene Hinterland und von Syrien aus zum Opfer fällt.

Es ist nicht richtig, wie man mir kürzlich entgegnet hat, dass irgendwo „im Delta“ griechische Malereien unter einer Schicht von ägyptischen gefunden worden seien. Die Tatsache gilt vielmehr für Alexandria selbst.[4] Und im Kom es-Schugafa-Grabe stehen sich nicht mehr griechisch-römische Antike und Pharaonenkunst unvermischt gegenüber, sondern gerade die beginnende Durchdringung beider ist dafür bezeichnend. Solche Mischungsspuren sind aber nicht erst durch die neuentdeckte Prachtkatakombe, also etwa im II. Jahrhundert n. Chr. nachweisbar, sie begegnen schon in dem Ptolomäer-Tempel von Arsinoë[5] und dem alexandrinischen Import, der sich in Pompeji feststellen lässt. Die alexandrinische Kunst vermag also offenbar schon in der frühen Kaiserzeit dem

[1] Vgl. dazu auch Erman, Deutsche Literatur-Zeitung 1902, Sp. 3120.

[2] A. Riegl, Beilage zur „Münchner Allg. Zeitung“ 1902, S. 164.

[3] Beiträge zur alten Geschichte II. S. 1057 f.

[4] Riegl a. a. O. Ich habe darauf mehrmals ausdrücklich verwiesen, zuletzt Zeitschrift für bild. Kunst. XIII (1902), S. 112 f.

[5] Deutsche Literaturzeitung 1902, Sp. 2878.

Hinterlande gegenüber nicht Stand zu halten. Und das ist der Fall, bevor noch Alexandria seine zweite grosse Blüte erreicht, als es bei Entwicklung des Christentums an die Spitze tritt, d. i. in der Zeit des letzten grossen Auflackerns des Hellenismus. Er setzt sich im Christentum fest und stirbt nie aus. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst aber ist seine Rolle bis auf die Zeiten des Bildersturmes hin ausgespielt. Von einem Vordringen von Hellas und Rom kann nicht mehr die Rede sein. Im Orient beginnt jetzt die allgemeine Reaction der so lange zurückgedrängten autochthonen Elemente, Hellas stirbt in des Orients Umarmung.[1] Auch Alexandria unterliegt diesem Vorstoss. Der Pöbel und die aus dem Innern zuströmenden Mönche gewinnen die Oberhand, das Schicksal der Hypatia gibt den Typus: die griechische Cultur wird von den fanatisierten Aegyptern in die Gosse gezerrt, der nationale Hass gegen das Fremde, geistig Ueberlegene kommt zu der Auflehnung gegen die Ausbeutung durch die Machthaber, um dem griechischen Wesen auch in Alexandria noch vor dem Eintritt der semitischen Hochflut ein Ende zu machen. Nach dieser Zeit gab es auch in Aegypten, scheint es, wieder nur eine Kunst, jenes Chaos von griechischen, einheimischen und syrisch-orientalischen Elementen, das man damals überall findet, und das dem Byzantinischen verwandt ist. Am eigenartigsten gefärbt ist diese neuorientalische Richtung eben in Aegypten. Von dem syrischen,[2] kleinasiatischen[3] und byzantinischen[4] Kreise sehe ich hier ganz ab.

Als Beispiel, wie die alexandrinische Kunst im VI. und VII. Jahrhundert ausgesehen haben mag, möchte ich den Mitgliedern der Société archéologique zwei Reliefs vorführen, die ich schon bei anderer Gelegenheit besprochen habe, die ich aber hier, dank der Bereitwilligkeit meines Verlegers, ohne Kosten nochmals abbilden kann. Es ist das bekannte Elfenbeinrelief im Dome zu Trier (Abb. 54) und ein anderes Elfenbeinrelief, das

[1] Beilage zur Allg. Zeitung 1902, Nr. 40/1.

[2] Davon demnächst in einem Aufsatze über die Pfeiler von Acre im Oriens christ. II und in der grossen Reise-Publikation von Brünnow.

[3] Davon in einem im Druck befindlichen Buche über den kleinasiatischen Kirchenbau in der Zeit von Konstantin bis Justinian.

[4] Davon in dem im Druck befindlichen III. Bande der Byz. Denkmäler.

neuerdings vom Louvre erworben wurde (Abb. 55). Beide schliessen sich von vornherein darin an die ägyptischen Beispiele, wie ich sie gelegentlich der Aachener Reliefs im Kapitel über die Bakchosfiguren vorgeführt habe, dass sie, wie auch eine Holzsculptur aus Aschmunen im K. F.-M.[1] eine halbrunde Bildfläche, d. h. die ursprüngliche Rundung des Elefantenzahnes festgehalten zeigt. Das scheint, wie gesagt, eine ägyptische Eigentümlichkeit. In dem Trierer Relief sieht man eine Begebenheit, die sich im Jahre 552 in Konstantinopel abspielte, dargestellt: auf dem Wagen sitzt neben Menas, dem in Alexandria geborenen Patriarchen von Konstantinopel, der Patriarch von Alexandreia selbst, Apollinarios. Beide halten ein Kästchen, die Reliquien der vierzig Märtyrer bergend, vor sich. Diese werden unter Vorantritt des Kaisers Justinian in die neu erbaute Kirche der hl. Irene in Sycae gebracht.[2] Alle Anzeichen sprechen dafür, dass es ein alexandri-


Abb. 51. Trier, Dom: Elfenbeintafel, das Fest der Einweihung der Irenenkirche in Konstantinopel vom J. 552 darstellend.

[1] Vgl. mein Orient oder Rom, S 65 f.
[2] Näheres Orient oder Rom, S. 85 f.

nischer Künstler war, der auf Bestellung oder unter dem Schutz eines der beiden Patriarchen diese Schnitzerei in Konstantinopel ausführte.

Das Louvre-Relief (Abb. 55) zeigt in der Mitte thronend



Abb. 55. Paris, Louvre: Marcusrelief aus Alexandria.

den ersten Bischof von Alexandria, den Apostel und Evangelisten Marcus. Er ist umgeben von 35 Männern mit langen Haaren, in reicher, bei allen gleicher Tracht; nach dem Muster scheinen Seidengewänder gemeint zu sein. Ich dachte an die Nachfolger des Heiligen auf dem Patriarchenthrone; das Relief wäre dann um 600 entstanden; aber das ist zweifelhaft. Das Stück gehört jedoch wohl sicher der alexandrinischen Spätzeit an; oben sind die Mauern und Tore der Stadt dargestellt. Was da noch

im Faltenwurf des Marcus und in der Architektur des Hintergrundes von Griechischem zurückgeblieben ist, tritt ganz zurück neben den orientalischen Elementen, die der Schnitzerei in erster Linie den Stempel aufdrücken. Nicht anders ist es mit der Serie von Tafeln aus dem Leben des hl. Marcus und Christi, die, in europäischen Sammlungen zerstreut, ebenfalls wahrscheinlich kurz vor der arabischen Unterjochung entstanden sind.[1] Auch in ihnen herrscht ein fremdartiger Geist, der dazu drängt, anzunehmen, diese Reihe von Bildwerken sei doch vielleicht eher ausserhalb Alexandrias, in der Pentapolis etwa, entstanden.

Zu den beiden Bildwerken in Trier und im Louvre wird man noch jene gesellen können, die ich als Folie um die Gestalt der Aachner Isis gruppiert habe, also das Diptychon mit Roma und Alexandria in Wien (Abb. 34/35), die sog. Ariadne im Musée Cluny und den drolligen sog. Apollo in Berlin (Abb. 43). Sie gehen den christlichen Sachen zeitlich voraus. Da hat man eine Stufenfolge des verfallenden Hellenismus, wie man sich sie sprechender kaum wünschen kann.

Und nun die Aachner Reliefs? Wohin gehören sie eigentlich? Ich würde die ganze Serie unbedenklich Oberägypten zuweisen, wenn nicht die Isis mich lebhaft an das Bild gemahnte, das ich mir von einer in der Spätzeit entstandenen Stadtgöttin von Alexandria mache. Die Stadtgöttin mit dem Modios auf dem Haupte, in der Gestalt der pharischen Isis, umgeben von koptisch gebildeten Putti: Ist das nicht leibhaftig, was man vom späten Alexandria noch erwarten könnte? Ich glaube, man kommt der Sache etwas näher, wenn man folgender, angesichts der Aachner Reliefs sich aufdrängender Frage nachgeht: neben zwei Gestalten, dem Reiter und dem stehenden Krieger, die für christliche Heilige gelten könnten, erscheinen vier Reliefs, deren profane Deutung ausser allem Zweifel steht. Gehören diese Reliefs zusammen oder hat man sie erst in Aachen vereinigt?

Es ist möglich, dass drei von den Profanreliefs, Isis und die beiden Bakchosgestalten ursprünglich nicht mit dem Reiter und dem stehenden Krieger zusammengehörten. Die drei im Format

[1] Vgl. darüber Orient oder Rom, S. 74.

ungefähr gleichgrossen weichen von den beiden kleineren[1] auch in der Haarbehandlung und im Gesichtstypus, in den Formen der Hände und in der Füllung des Hintergrundes ab. Aber dadurch werden nicht zwei Gruppen, eine christliche und eine heidnische gebildet; denn das bei dieser Gruppirung bisher ausser Spiel gebliebene vierte Profanrelief, die Nereidendarstellung, schliesst sich zweifellos im Format und allen erwähnten Details nicht der Profangruppe, sondern den beiden im christlichen Sinne deutbaren Stücken an. Somit sind zum mindesten der Reiter oder der Soldat keine Heiligen, oder es ist möglich, dass nackte Weiber und christliche Heilige nebeneinander dargestellt werden konnten.



Abb. 56. Kairo, Aegyptisches Museum: Griff einer Bronzepfanne.

Dass letzteres wirklich der Fall war, wissen wir längst. Ein klassischer Zeuge ist der 1866 in Tunis gefundene Bleieimer[2], worauf der gute Hirt, eine Orans, ein in der Art der Verkündigung ihr zugewandter Engel und zweimal Hirsche aus den, einem kreuzgekrönten Hügel entspringenden Paradiesesflüssen trinkend dargestellt sind. Neben diesen christlichen Bildern erscheint u. a. der trunkene Silen und, wie in unserem Falle, die Nereide. Man hat sich das so erklärt, dass der Eimer einem

[1] Bei Beissel, Die Aachenfahrt S. 19 sind die Masse der einzelnen Reliefs offenbar untereinander verwechselt.

[2] Abg. Garrucci 428, 1.

Atelier entstamme, das für Christen und Heiden zugleich arbeitete[1]. Dieser Fall kam im IV. Jahrhundert gewiss häufig vor. Möglich ist das ja auch bei den Aachner Reliefs; aber in Aegypten sind noch ganz andere Dinge möglich.

Ich bilde hier den Griff einer Bronzepfanne des Kairiner Museums (9101 Abb. 56) ab, der eine etwas sonderbare Darstellung zeigt. Ein nacktes Frauenzimmer, bei der trotz der gekreuzten Beine recht auffällig die Scham angedeutet ist (das ist ja nach dem, was oben im Nereidenkapitel durch die Ledareliefs

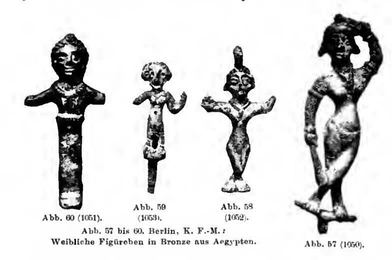


Abb. 60 (1051). Abb. 59 (1053). Abb. 58 (1052).
Abb. 57 bis 60. Berlin, K. F.-M.: Weibliche Figürchen in Bronze aus Aegypten.
Abb. 57 (1050).

belegt wurde, nichts Aussergewöhnliches), hält einen Kranz empor, den — unglaublich aber wahr — ein Kreuz füllt. Wäre der Kranz nicht, so könnte man das Kreuz für rein decorativ halten, wie es ja in vorchristlicher Zeit öfter verwendet wird, aber die Vereinigung beider Symbole lässt doch keinen Zweifel: Eine Nudität kündigt hier den Sieg des Christentums an. Nach Stil und Haltung könnten einige andere Bronzefigürchen nackter Weiber, die einen in Relief auf den Bronzegefässen 9048 und 9082 des Kairiner Museums und andere in Rundplastik, die ich für das K. F.-M. erwarb, ebenfalls christlichen Zwecken gedient haben. Ich bilde letztere hier ab. Die Tänzerin mit der Schellenklapper 1050 (Abb. 57) steht ebenfalls mit gekreuzten Beinen

[1] Kraus, Geschichte I, 242.

und sehr drastisch herausgearbeiteter Schampartie da; nach dem Ansatz unten könnte sie einer Lampe mit einer Rankeneinrollung als Krönung gedient haben.[1] Noch überzeugender ist die obscöne Absicht bei einer Beinschnitzerei (Abb. 61), die wahrscheinlich auch aus christlicher Zeit stammt, ebenfalls im K. F.-M. (428). Hier ist Gewand und Schleier so zurückgeschlagen, dass die Brust und der Leib mit dem Nabel und gerade noch die Scham hervortreten. Die Beispiele liessen sich leicht vermehren.[2] Vor allem ist darauf hinzuweisen, dass die vielen Kalksteinreliefs antiken und zum Teil obscönen Inhaltes, ich weiss nicht wodurch im Geruche stehen, aus christlichen Kirchen zu stammen.[3] Tatsache ist, dass Karl Schmidt in einem christlichen Grabe in Antinoë bei der Leiche eines jungen Mädchens eine obscöne männliche Tonfigur fand.[4]



Abb. 61. Berlin, K. F.-M.: Beinschnitzerei aus Aegypten.

Es ist also durchaus nicht unmöglich, dass Nuditäten neben Heiligen vorkommen und die Reliefs: Reiter, Stehender Krieger und Nereide einen Dreiverein aus christlicher Zeit bilden können. Für sie scheint durchaus oberägyptisch-koptischer Ursprung wahrscheinlich. Dagegen möchte ich glauben, dass die Isis und die beiden Bakchosgestalten zu einer Zeit in Alexandria entstanden sind, wo dort das Koptische sich bereits ganz heimisch gemacht hatte. Wie dem auch immer sei, ob wir zwei Dreivereine verschiedener Provenienz oder eine von vorneherein zusammengehörige Serie vor uns haben, immer spricht aus der ganzen Reliefreihe ein Geist, dessen Verkörperung schwerlich jemand an der von Heinrich d. Heil. gestifteten Kanzel des Domes zu Aachen gesucht hätte — der Geist der ägyptischen Gnosis.

„Aegypten war das Land, wo unter dem Einfluss der Gnosis zuerst heidnische Elemente, fast planmässig, in das

[1] Dieser Lampentypus wurde bereits oben S. 67 erwähnt.
[2] Kairo 7118, 7124, 7290 und 7291. K. F.-M. 429.
[3] Vgl. u. a. die Etiquetten im Berliner ägyptischen Museum.
[4] Katalog der ägypt. Sammlung in Berlin. S. 397, Nr. 13730.

Christentum eingemischt wurden“, sagte Usener kürzlich.[1] Die Verwertung heidnischer Typen des Sieges für das siegreiche Christentum in den Gestalten des reitenden und stehenden Kriegers, daneben die koptisch aus dem Griechischen entwickelte Nudität in der Nereide, Isis mit ihren altägyptischen Attributen und der Milch und Honig oder Wein spendend gedachte Bakchos: Das scheint die leibhaftige Gnosis. Es wird der Arbeit eines Eingeweihteren bedürfen, um das, was ich hier vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus mutmasse, literarisch zu erweisen. Weis-Liebersdorf hat ja neuerdings solche Wege betreten.[2]

Ich will meinen Faden hier nicht fallen lassen. Sind die beiden Bakchos-Reliefs in Alexandria entstanden, dann legen sie Zeugnis dafür ab, auf welchem Wege die syrische Weinranke in Aegypten heimisch geworden ist: auch hierfür, wie seinerzeit für das Hellenistische, war Alexandria das Einfallsthor und der Nil die Leitung. Und noch ein Drittes ist, scheint es, auf diesem Wege von Syrien aus nach der Thebaïs gedrungen: die syrische Art christlicher Bildtypen. Dafür will ich zum Schluss noch ein Beispiel geben.

Der erste symbolische Bildercyklus der christlichen Kunst ist in Alexandria in den ersten Jahrhunderten n. Chr. entstanden. Erhalten war als künstlerischer Beleg die Nerutsos Katakombe. Auch sie ist inzwischen verschwunden. Doch bieten Beispiele dafür die Malereien der römischen Katakomben und die im gleichen Geiste weitergehenden Sarkophage. Für die Katakomben-Malereien hat erst jüngst K. Michel[3] mit der Darlegung, ihr Inhalt sei aus jüdisch-hellenistischer Quelle geflossen, bewiesen, dass sie, woran künstlerisch ebensowenig wie bei den Malereien von Pompeji gezweifelt werden kann, von Alexandria abhängig waren. — Der zweite, um die Mitte des ersten Jahrtausends zur Herrschaft gelangende historische Bildercyklus scheint von den heiligen Stätten Jerusalems auszugehen und durch Pilgerzeichen, wie im Wege der antiochenischen Kunst, in alle Welt verbreitet worden zu sein. Ich kann mich nicht darauf einlassen, für das Gesagte hier die

[1] Rhein. Museum. Bd. 57, S 191.

[2] Christus- und Apostelbilder 1902.

[3] Gebet und Bild 1902. Der Autor erkennt freilich nicht, welchen Wert die von ihm festgestellte Tatsache für den Kunsthistoriker hat.

wissenschaftlichen Belege zu geben[1] und greife nur einen speziellen Fall heraus, der, nachdem in diesem Buche eingehender von hellenistischen Typen und einer in gnostischem Sinne zusammengestellten Bilderreihe die Rede war, auch noch der rein christlichen Kunst in Aegypten mit einigem Nachdruck ihre Stelle einräumen soll.

Es war oben in Abschnitt IV. von einer alexandrinischen Knochenschnitzerei die Rede, die einen noch in Syrien nachweisbaren Typus der Opferung des Isaak wiedergibt. Andere spezifisch christliche Beinschnitzereien aus Aegypten habe ich in einem Aufsatze in der Römischen Quartalschrift XII (1898) zusammengestellt. Weitere Belege wird man in meinem Teil des Kataloges des ägypt. Museums in Kairo finden. Hier sei nur eines vielumstrittenen Diptychons gedacht, das ich schon vor Jahren dem thebanischen Kreise zugesprochen habe.[2] Es mag im Gegensatz zu der alexandrinischen Konstantinstafel (Abb. 17) als Vertreter der Mönchskunst des Hinterlandes hier zum Schluss seinen Platz finden. Es handelt sich um das bekannte fünfteilige Diptychon, das aus Murano in das Museum zu Ravenna gekommen ist (Abb. 62). Man sieht in der Mitte Christus im Typus des Pantokrator, aber unbärtig thronen, neben ihm wohl Petrus und Paulus, dahinter zwei Engel. Ueber den vier Figuren ein Muschelbaldachin, der auf Spiralsäulen ruht und zwei Hochkreuze. In einem schmalen Felde darunter sind als Oranten die drei Jünglinge im Feuerofen gegeben und ein Engel, der das Feuer mit dem Kreuz auslöscht. Dieses von Akanthusblättern umrahmte Mittelfeld umgeben vier Platten. Am Oberstück sind zwei Engel dargestellt, die schwebend das gleicharmige Kreuz in einer corona triumphalis tragen, seitlich zwei Engel in der Chlamys mit Kreuzstab und Kugel; auf dem Unterstück in zwei Scenen die Jonaslegende, auf dem Seitenstück links oben die Heilung des Blinden, darunter, durch eine Weinranke getrennt, die Heilung des Besessenen, rechts oben die Auferweckung des Lazarus, darunter die Heilung des Gichtbrüchigen. Zu dieser Tafel gehörte eine zweite, die in einzelnen

[1] Vgl. darüber zuletzt Ainalov, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Einen guten Einblick gewährt jetzt auch A. Jacoby, Ein bisher unbeachteter Bericht über die Taufe Jesu, Strassb. 1902.

[2] Byz. Zeitschrift, VIII (1899), S. 681.

Stücken in der Welt zerstreut ist (Abb. 63—66). Das Mittelstück in der Sammlung Crawford zeigt unter dem gleichen Muschelbaldachin mit den beiden Hochkreuzen Maria mit Christus in



Abb. 62. Ravenna, Museo: Christustafel, wahrscheinlich in der Thebaïs entstanden.

strenger Vorderansicht thronend, rechts zwei, links einen Magier, die ihre Geschenke darbringen. Hinter dem linken ein Engel. Im Streifen darunter sieht man die Geburt Christi stark auseinandergezogen, mit der die Hand emporreichenden Salome vor der Krippe. Auf dem Unterstück, das Graf G. Stroganov

in Rom besitzt,[1] ist links die Verkündigung, rechts die Flucht nach Aegypten, dazwischen die Prüfung Mariae mittelst des Fluchwassers dargestellt. Die Seitenstücke links fand ich in der

Oberstück fehlt (nach Abb. 62 zu ergänzen).

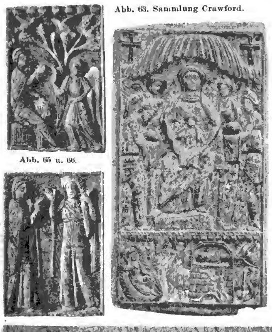


Abb. 63. Sammlung Crawford.

Fehlt.

Abb. 65 u. 66.

Abb. 65 u. 66. Petersburg, Sammlung Botkin.

Fehlt.

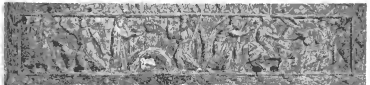


Abb. 64. Rom, Sammlung G. Stroganov.
Abb. 63—66. Marientafel, wahrscheinlich in der Thebaïs entstanden.

Sammlung des Malers Botkin in Petersburg.[2] Oben ist die Verkündigung an Anna, darunter die Begegnung dargestellt. Das Unterstück bei Stroganov zeigt dieselben trennenden Ornamentmotive wie die Christustafel: auch die Marientafel war aussen

[1] Nach seiner Angabe ist das Stück 1881 in Genf bei Beau erworben.
[2] Sie sind in Abb. 65 und 66 etwas zu gross geraten.

von einem Friese im Zickzack geordneter dreieckiger Blätter umfasst, in deren Mitte ein gleicharmiges Kreuz erscheint, während die Ecken durch quadratische Felder markirt werden.

Man hat nun lange Zeit, wohl weil die Christustafel sich in Ravenna (wohin sie übrigens aus Murano gekommen ist) vorfand, angenommen, dass sie auch dort entstanden sei. Auf diesem Standpunkt steht heute noch Corrado Ricci;[1] er schreibt sie der Zeit zwischen 476—539 zu, dove si prolungavano, decomponendosi sempre più le forme dell' arte romana. Schon vor Ricci sind bezüglich des ravennatischen Ursprunges starke Zweifel geltend gemacht worden. Stuhlfauth[2] hat auf Grund der Tatsache, dass sich in der Christustafel zahlreiche ravennatische und syrische Züge vereint finden, eine Schnitzschule in Monza angenommen, die, durch ravennatische Meister betrieben, unter den Einfluss der aus Palästina stammenden Oelfläschchen, Terracotten und ähnlicher kunstgewerblicher Gegenstände gekommen sein soll. Ainalov schloss bei Publication des Mittel- und Unterstückes auf syro-palästinensischen Ursprung;[3] ich selbst habe in dem Aufsatze über die christlichen Denkmäler Aegyptens die Christustafel dem syro-ägyptischen Kreise, dann wie gesagt Theben zugewiesen. Andere wie Graeven[4] und Venturi[5] haben sich bestimmt für Syrien ausgesprochen.

Man sieht, die Meinungen gehen jetzt noch ziemlich weit auseinander. Im Allgemeinen haben sich die Kenner auf Syrien geeinigt. Ich habe dagegen Bedenken und muss, um sie zu begründen, etwas ins Einzelne gehen.

Unter den fünfteiligen Diptychen[6] vertreten für mich den Typus des Syrischen die beiden Deckel des Etschmiadsin-Evangeliars.[7] Sie haben mit Ravenna gar nichts zu tun, sondern sind aus Syrien direkt nach Armenien gekommen und so einen Weg gegangen, der auf dem Gebiete der bildenden Kunst ganz

[1] In einem Artikel „Avori di Ravenna“, Arte italiana decorativa e industriale, VII (1898), p. 42.

[2] Die altchristliche Elfenbeinplastik, S. 112 f.

[3] Visantijskij Vremenik 1897, Taf. III und Die hellenistischen Grundlagen, S. 208.

[4] Römische Quartalschrift, XII (1898). S. 32 f.

[5] Storia dell' arte italiana I, 511.

[6] Vgl. die Zusammenstellung in meinen Byz. Denkmälern, I S. 28 f.

[7] Abg. ebenda Taf. I.

allgemein zu belegen ist. Ihnen schliesst sich das Pariser Paar an.[1] Von diesen beiden Diptychen unterscheidet sich das für uns in Betracht kommende dritte sehr wesentlich. Die Ornamentik, die in den beiden syrischen Paaren noch dem durch die Kaisertafel im Louvre vertretenen alexandrinischen Originaltypus sehr nahesteht, ist eine völlig andere, reichere geworden. An Stelle der antiken Motive des Lorbeerstabes, Zahnschnittes und Perlstabes sind nebeneinandergereihte Akanthusblätter und Weinranken getreten. Dazu kommt das den Aussenrand bildende Zickzack mit den Blattfüllungen.

Das auffälligste Ornamentmotiv sind die Knopfreihen, die sich über den Figuren der oberen Felder der Seitenstücke, also über der Heilung des Blinden, der Auferweckung des Lazarus und der Verkündigung an Anna hinziehen.[2] Solche Knopfreihen sind ja oft ornamental verwendet worden; ich erinnere hier nur an das nächstliegende Beispiel, die Ränder des gewöhnlichsten Typus der Menasampullen.[3] Doch sprechen Tatsachen dafür, dass gerade die Art, wie die Knöpfe hier an den Rand des Figurenfeldes gestellt sind, im thebanischen Kreise beliebt war. Zunächst ist das Knopfmotiv an sich in Theben auffallend häufig, mehr noch, auch die technische Ausführung deckt sich beachtenswert mit der unserer Streifen. Man wird sich dessen am besten bewusst, wenn man die Knopfreihen der ältesten kleinasiatischen Architektur, die Holzbalkenköpfe nachahmen, oder die Guttae des dorischen Stiles, die vertical herabhängen oder endlich die Knopfreihen vergleicht, die ein aus der Aneinanderreihung von Uräusschlangen entstandenes ägyptisches Ornament zeigt, wo die Knöpfe über einer Vertikalreihe von Lanzettformen stehen. Auf Grabstelen aus dem Thebanischen sind die Knopfreihen ein selbständiges richtungsloses Streifenornament, es sind flache Scheiben, die ohne

[1] Abg. bei Garrucci 458. Phot. v. Giraudon.

[2] Diese Knopfreihen finden sich auch an dem in der Sammlung Uwarov befindlichen Seitenstück eines fünfteiligen Diptychons, das ich Byz. Denkmäler I., S. 43 besprochen habe. Dieses Täfelchen wird daher wohl ebenfalls ägyptischen bezw. thebanischen Ursprungs sein.

[3] Eine ähnliche Anwendung finden die Knopfreihen auch auf dem Diptychon des Philoxenos vom J. 525 in der Bibliothèque nationale. (Meyer Nr. 26, zuletzt abgebildet, Formenschatz 1897, Nr. 116.) Die Diptychen dieses Consuls scheinen alle dem syro-ägyptischen Kreise anzugehören.

jede Modellierung scharf geschnitten nebeneinander gereiht sind. Auf den Stelen stehen sie entweder zu fünf auf dem Architrav (G.[1] LXXXVI, 97) oder sie sind als Schmuck eines Rundbogens (G. LIII, 69) oder des Giebels[2] oder der Säulenbasis verwendet. Ausserhalb der Reihe von Stücken, die aus Theben stammen, kommt das Knopfornament selten am architektonischen Rahmen vor. Ich bilde hier (Abb. 67) die nach der Analogie mit einem Exemplar des Museums in Kairo (Crum 8662) aus Esne stammende Mouses-Stele des alexandrinischen Museums ab.[3]



Abb. 67. Alexandria, Griech.-röm. Museum: Grabstele aus Esne.

Auf den Prachtstücken aus Edfu G. XXX, 35 umrahmt es eine Rosette, G. LXXIV, 84, LXXIX, 89, LXXXI, 91 oder bereichert es Ranken, Palmetten oder Rauten. In Erment sitzen solche Knöpfe öfter in den Zwickeln des Kreuzes: G. XXVI, 49 oder sind zu Rosetten umgebildet G. XLII 57. Ausserhalb von Oberägypten kommt die Knopfreihe selten vor,[4] innerhalb der saïdischen Gruppe aber jedenfalls am häufigsten in Theben selbst.

Diesem Nachweis der Beliebtheit des Knopfornamentes für das Thebanische im Allgemeinen kann ich einen besonderen Fall anreihen, der, wie mir scheint, ausschlaggebend ist. Aus dem ägyptischen Handel ist durch Dr. v. Bissing ein Kalksteinrelief an das K. F.-M (785 Abb. 68) gelangt, das sich in der Anwendung des Knopfornamentes vollständig mit unseren Tafeln

[1] Gayet, Les monuments coptes (in den Mémoires publiées par les membres de la mission archéol. française au Caire. Tome troisième, 3e fascicule).

[2] Auf zwei Stelen jetzt im alexandrinischen Museum. Damit verwandt eine Stele im Vatican (veröffentlicht von Marucchi, Röm. Quartalschrift X, 1896, S. 381).

[3] Botti, Bessarione 1900, Nr. LXXXVI. Catalogue 1901, Nr. 176 (mit der Angabe Hermonthis?).

[4] G. XL, 54 aus dem Fajum. Bei G. LXXXV, 96 aus Damanhur (Crum 8599) sind die Knöpfe übereinander gelegt.

deckt. Es stellt den von Engeln geleiteten, reitenden Christus dar, also einen Typus, der dem des koptischen Reiterheiligen[1] nahe verwandt ist. Hier ist nur die Tatsache von Belang, dass auch in diesem Relief, im Bildfelde selbst und den Rand entlang, die Knopfreihen verwendet sind, u. zw. nicht nur oben, sondern an allen drei den Abschluss der Darstellung bildenden Rändern; rechts ging die Darstellung wahrscheinlich weiter.

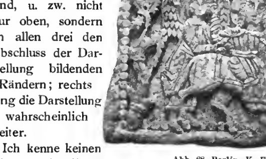


Abb. 68. Berlin, K. F.-M.: Kalksteinrelief aus dem Der Amba Schenute bei Sohag.

Ich kenne keinen dritten Fall dieser Verzierungsart und meine, diese einzige Parallele müsste bei Bestimmung der Provenienz der Elfenbeintafeln ausschlaggebend sein. Nun stammt aber nach übereinstimmenden Mitteilungen des Händlers, bei dem das Stück in Kairo erworben wurde (Kytigas), und eines der bedeutendsten Kenner des ägyptischen Kunsthandels, Dr. Fouquet, das Berliner Relief aus dem berühmten Der Amba Schenute bei Sohag, also wieder aus der Thebaïs. Bestätigt wird das übrigens durch ein zweites Relief, das mit dem reitenden Christus zugleich auf den Markt kam und den heil. Schenute selbst darstellt. (K. F.-M. 1133.)

Nun gibt es freilich Bedenken, die scheinbar gegen den ägyptischen Ursprung unserer Elfenbeintafeln sprechen. Sie sind ikonographischer Art und beziehen sich auf das Mittelbild der Marientafel. Diese Vereinigung der thronenden Madonna mit der Magieranbetung ist typisch syrisch. Sie findet sich öfter unter Zuziehung der Verkündigung an die Hirten auf den Metallflaschen in Monza[2] und tale quale geradezu in einer der syrischen Miniaturen des Etschmiadsin Evangeliars.[3] Mehr noch;

[1] Vgl. oben S. 21 f. und Zeitschrift für ägyptische Sprache 1902.
[2] Garrucci 433 f.
[3] Byz. Denkmäler I., Taf VI, 1.

schon Ainalov hat auf den monumentalen Charakter der Composition hingewiesen: Maria wirkt wie ein grosses Cultbild, die Köpfe bauen sich, wenigstens rechts im Dreieck auf. In diesem Zusammenhange gewinnt eine Nachricht Bedeutung, auf die zuletzt auch Smirnov[1] eingegangen ist, die Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem betreffend. Wir sind darüber unterrichtet durch eine Stelle in dem gegen die Bilderstürmer gerichteten Schreiben dreier Patriarchen und der Jerusalemer Synode vom Jahre 836, wonach man in diesen Mosaiken dargestellt sah *τὴν ἁγίαν χριστοῦ γέννησιν καὶ τὴν θεομήτορα ἐγκόλπιον φέρουσαν τὸ ζωοφόρον βρέφος καὶ τὴν τῶν μάγων μετὰ δώρων προσκύνησιν.*[2] Durch *καὶ* verbunden wird da dreierlei genannt, die Geburt Christi, die Muttergottes mit dem Kind im Schoss und die Anbetung der Magier, diese mit den Geschenken. Das ist so genau die Gruppierung des Mittelbildes unserer Marientafel, dass man wohl annehmen darf, in ihm sei uns eine Art Kopie jenes Mosaiks erhalten.

Hindert das nun aber, die Tafel deswegen als ausserhalb Jerusalems, in Aegypten entstanden anzunehmen? Ich glaube nicht. Denn es ist, wie gesagt, eine immer deutlicher hervortretende Tatsache, dass die orientalischen Typen für die Darstellung der Heilswunder von den heiligen Stätten, von Jerusalem ausgehen. Von dort haben sie sich überallhin verbreitet. Dazu kommt, dass Aegypten überhaupt mit Syrien derart Hand in Hand geht, dass hier die Anwendung eines ursprünglich syrischen Typus am wenigsten Wunder nehmen kann, umsoweniger, als unsere Tafeln verhältnismässig jung sind, d. h. kaum vor dem Ende des VI. oder VII. Jahrhunderts entstanden sein dürften.

Ich meine nun, es gäbe auch für die Marien-Darstellung an sich Anzeichen, die sie nach Theben verweisen. Unter den christlichen Reliefs aus ägyptischem Kalkstein im Museum zu Kairo befindet sich eines, das dem Mittelstück unserer Marientafel in einigen Zügen auffallend nahe steht. Es ist ein Relief (Abb. 69), das die Muttergottes in derselben Anordnung zeigt, aber mit zwei

---

[1] Visantijskij Vremenik, IV (1897) p. 91 f.

[2] Sakkelion, *Ἐκ τῶν ἀνεκδότων τῆς Πατμιακῆς Βιβλιοθήκης. Ἐπιστ. συνοδ. τῶν ἁγιωτάτων πατριαρχῶν πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα* p. 30.

Engeln statt der Magier[1]. Maria sitzt in Vorderansicht da und hat das Kind vor sich im Schoss. Ihre Hand liegt ähnlich wie auf dem Crawfordstück; beiden gemeinsam ist auch der rechteckige Ausschnitt am Halse und das halbrunde Bruststück am Kleide Mariens, das hinter Christi Kopf sichtbar ist u. a. m. Aber das Alles könnte Zufall sein; dagegen scheint mir unabweislich für die gleiche Abstammung zu sprechen das gleichzeitige Vorkommen dreier Züge in beiden Reliefs, gerade weil sie nebensächlich sind und sonst nirgends vorkommen: Die spindelartig gedrechselten Füsse des Thrones, dann die Rückenlehne, die sich im Bogen um Marias Haupt zieht, ferner die Spiralsäulen zu beiden Seiten. Endlich darf auch darauf hingewiesen werden, dass die beiden Engel, wie die seitlich stehenden auf dem Oberstück unseres Diptychons, und der, welcher den Esel in der Reise nach Bethlehem auf dem Unterstück bei Stroganov führt, Stab-Kreuze in der Hand halten.



Abb. 69. Kairo, Aegypt. Museum: Kalksteinrelief aus Theben.

Ich glaube, man wird auch Analogien in der technischen Behandlung finden. Die beiden Köpfe der Muttergottes sind entschieden verwandt: dicke Backen, kleiner, wulstiger Mund und Glotzaugen sind an sich typisch koptisch[2]. Man vergleiche ferner den halbwegs erhaltenen Kopf des Engels rechts mit dem des Engels, der den Esel führt: das Haar ist in zwei Reihen Löckchen aufgeteilt, das Gesichtsoval verwandt. Man muss freilich immer auch in Betracht ziehen, dass das etwa dem VIII. Jahrhundert angehörende Steinrelief noch viel schlechter gearbeitet ist, als das ohnehin schon recht dutzendmässig geschnittene Diptychon, das um mindestens ein Jahrhundert älter sein dürfte.

Es war nun für mich selbst eine Ueberraschung, als ich nach Feststellung dieser nahen Verwandtschaft und, nachdem ich durch das Knopfornament des Diptychons auf Oberägypten, bezw. Theben geleitet worden war, die von Label[3] bestätigte

[1] Crum 8704 (ohne Abb.), Gayet l. c. pl. VII. Fig. 8. Meine Abbildung nach einer mir freundlich von Karl Schmidt zur Verfügung gestellten Aufnahme.

[2] Vgl. meinen Katalog des Kairiner Museums, Stein Nr. 7276, 7285.

[3] Vgl. Crum 8704.

Aufschrift auf Gayet's Tafel las: Luxor. Also auch wieder aus Theben! Damit schloss sich für mich der Kreis. Bis nicht gewichtige Gründe dagegen eingewendet werden, muss ich annehmen, dass das Murano-Ravenna-Diptychon im Thebanischen entstanden ist[1].

Nach den gewonnenen Resultaten wird also der stilistischen Scheidung von hellenistisch und koptisch eine inhaltliche angereiht werden müssen, die gliedert: hellenistisch, gnostisch und christlich, entsprechend den alexandrinischen Beinschnitzereien, den Reliefs der Aachner Domkanzel und dem eben besprochenen Diptychon. Es wäre erwünscht, dass ein genauer Kenner der apokryphen Litteratur sich mit der offenbaren Eigenart des Diptychons beschäftigte und uns sagte, was daran dem Inhalt nach syrisch ist und was etwa auf Rechnung der so sehr zu fabulirenden Romanen aufgelegten ägyptischen Mönche zu setzen ist. Die Neigung zur Darstellung der Heilsgeschichte mit stark apokrypher Beimischung ist jedenfalls das, was syro-ägyptische Beinschnitzereien, wie die Maximians-Kathedra und, ausser unserem Diptychon, noch das fünfteilige in Etschmiadsin und im Louvre inhaltlich am auffallendsten kennzeichnet.

[1] Mit diesem Diptychon geht nun auch ein anderes Eltenbeinschnitzwerk nach Aegypten, die Danielpyxis des Britischen Museums (zuletzt besprochen von Dalton, Catalogue Nr. 298). Die Darstellung des Daniel in einem kurzen Rock mit Ueberfall, wie man ihn an den Jünglingen im Feuerofen unserer Christustafel sieht und besonders der Muschelbaldachin, der Daniel wie Christus und Maria deckt, sind augenfällige Merkmale. Wie die wohl zweifellos ägyptische Menaspyxis desselben Museums (Dalton a. a. O. Nr. 297) ist auch die Danielpyxis ganz der Darstellung des Lebens eines einzigen Heiligen gewidmet Ich habe die einzelnen Scenen an anderer Stelle bereits durchgesprochen (Orient oder Rom S. 93 f.).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

REGISTER.



Alexandria, Griech.-röm. Museum: Bei

Lichtdruck v



hnitzereien in Elfenbein und Knochen.

Jaffé, Wien.



Aachen, Dom: Kanzel mit sechs alexandrinisch-koptischen Elfenbeinreliefs auf den Seitenteilen.




32101 074202415

